



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**  
**PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA**  
**NÚCLEO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**  
**MESTRADO EM LETRAS**  
**ESTUDOS LITERÁRIOS**

**TATIANA CÍNTIA DA SILVA**

**O SERTÃO *ENCANTADO* PELO AEDO ELOMAR:**  
**METÁFORAS DA SAUDADE**

São Cristóvão/Sergipe  
Maio de 2014

**TATIANA CÍNTIA DA SILVA**

**O SERTÃO *ENCANTADO* PELO AEDO ELOMAR:  
METÁFORAS DA SAUDADE**

Dissertação apresentada por Tatiana Cíntia da Silva ao Núcleo de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial de avaliação para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jacqueline Ramos.

São Cristóvão/Sergipe  
Maio de 2014

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Profª. Dra. Jacqueline Ramos – Orientadora

Programa de pós-graduação em Letras / Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Antônio Fernando de Araújo Sá – Examinador Interno

Programa de Pós-graduação em Letras / Universidade Federal de Sergipe

---

Prof. Dr. Igor Rossoni – Examinador Externo

Departamento de Fundamentos para o Estudo das Línguas / Universidade Federal da Bahia

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S586s Silva, Tatiana Cíntia da  
O sertão encantado pelo aedo Elomar : metáforas da saudade / Tatiana Cíntia da Silva ; orientadora Jacqueline Ramos. – São Cristóvão, 2014.  
145 f. : il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2014.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Música e literatura. 3. Cultura na literatura. 4. Memória na literatura. 5. Intertextualidade. 6. Mello, Elomar Figueira, 1937- . I. Ramos, Jacqueline, orient. II. Título.

CDU 821.134.3(81).09

## AGRADECIMENTOS

Ao Senhor, onipresente em tudo que faço, por me guiar por dia e noite pelas trilhas do sertão elomariano no intento de melhor conhecer nosso povo agreste, além das culturas e identidades que se dialogam para formar as canções de nossa memória.

À Capes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa em parte do desenvolvimento deste mestrado, pois, do contrário, pouco teria enriquecido minha biblioteca no que hoje pondero entre as identidades da Idade Média e do Sertão.

À minha orientadora, Profa. Dra. Jacqueline Ramos, por acreditar em minha pesquisa e comigo se enveredar no tom e no som de O Sertão *Encantado* pelo Aedo Elomar: Metáforas da Saudade.

Aos professores que fazem parte do corpo docente do Mestrado em Letras, em especial aos responsáveis pela Área de Concentração em Estudos Literários e que fizeram parte de minha formação enquanto mestranda deste estabelecimento de ensino e pesquisa, que é a Universidade Federal de Sergipe. A salientar, em ordem alfabética, os professores que ministraram disciplinas durante minha formação, alguns antes mesmo de eu me tornar aluna regular: Antônio Cardoso; Antônio Fernando Sá; Carlos Magno; Célia Navarro Flores; Jacqueline Ramos; Josalba Fabiana dos Santos e Luiz Eduardo Meneses de Oliveira.

Ao grupo de pesquisa GeFeLit, por me auxiliar na construção de teias entre a sobriedade e a comicidade para compreender o homem sertanejo presente no cancioneiro de Elomar.

Aos professores de minha Graduação, que guiaram meus primeiros passos na transformação de uma simples leitora, embora sempre ávida por mais encantamento literário, em uma leitora mais atenta aos terrenos áridos e poéticos entre *Literatura, Cultura e Memória*. Devo maiores agradecimentos à Alzira Freire Tavares e Elaine Cristina Raposo. A primeira, grande poetisa alagoana e maior inspiração para minha postura enquanto professora, além de ter se tornado minha tia por empréstimo, ouvindo as inquietações da aluna indagadora e ajudando à adolescente confusa a compreender o mundo que tanto trazia metáforas ainda não decifradas.

Além disso, Elomar Figueira Mello chegou a mim exatamente pela indicação desta. Aliás, melhor apresentação não haveria de ter: Elomar apareceu pelos olhos de quem tanto gosta do Sertão e da poética deste bardo. A segunda, minha orientadora da graduação, devo meu obrigada por ter me mostrado o prelúdio da pesquisa e andado comigo pelo ceticismo machadiano e que hoje faz parte não só de minha personalidade, como do meu olhar inquiridor de pesquisadora que duvida de todas as afirmações até que eu possa delinear-las às minhas inquietudes e assertivas.

Às minhas avós Flora da Silva e Terezinha Batista. Aquela – a *Vó-Branca* – por me mostrar a força de caráter e a personalidade forte, que tem que ter uma mulher em terras sertanejas, para sobreviver em um mundo tão machista. Já minha “véia” – *Vó-Preta, Preta-Vó* – pelas lembranças da infância, pelos ralhos que nunca levei a sério e pela imensa saudade da inocência que carregara, ao menos aos olhos da criança, que encercava todas as manhãs com a avó, enquanto esta preparava o almoço, imagem importantíssima na construção da identidade sertaneja da família em torno da mesa para comer e prostrar um pouco.

Aos meus avôs, Josias Balbino e Domingos Feitosa, o primeiro com quem pouco convivi e o segundo que nem cheguei a conhecer, mas que marcaram minhas memórias pelos causos que ouvi meus pais contarem, causos que fazem parte da cultura popular do sertão. Eles foram, de certo, homens sertanejos de pequenos ou grandes feitos; porventura, donos de atos dignos de heróis medievais ou proferidores de histórias de Trancoso, como as narrativas orais que circularam na Idade Média.

À senhora Marlene Freire, avó postiça da cidade do Penedo, dona de um casarão que remonta à Idade Média e de uma voz forte no timbre e no sentido quando narrava suas experiências vividas outrora e alegremente revividas no contar aos mais jovens. Hoje, *Vó-Malene*, vive com anjinhos trovadores.

Aos meus pais José Balbino e Vandete Feitosa, exímios sertanejos, que migraram das terras alagoanas, fugindo da seca, da fome e sem pretensão de um amor, para desaguar e se encontrar no sertão sergipano, ora embebidos pelo Rio São Francisco – crescerem juntos. Num mundo iletrado, venceram, formaram seus filhos em um ambiente de letras e de

exatidão, sem esquecer a raiz humilde e ensinando sempre à sua prole: costumes, ética, moral e respeito. Se por um lado, a efígie de meu pai me trouxe a força do homem nordestino que vence as dificuldades; por outro, remete-me diariamente à vassalagem amorosa, pois embora aparente o poderio masculino, tipicamente do espaço sertanejo, ele sempre se curva e se amaina à minha mãe, sua esposa, sua amada, sua amiga, *sua senhora* e *sua dona* de há mais de 41 anos.

Aos meus irmãos Cristiana Feitosa, José Marcos e Josevaldo Feitosa, que acreditaram em mim e que se somaram, cada um em sua peculiaridade, à minha formação além da *Literatura*.

Minha irmã mais velha, Cris, particularmente a que mais aguentou as minhas *incursões pelas cantigas elomarianas* e pelos *versos medievais*, muitas das vezes sem compreender nada, é bem verdade, já que se enveredou pelo caminho da exatidão, tão cobrada pela linguagem dos códigos matemáticos, mas sempre a me escutar exaustivamente. Devo ressaltar ainda que fora ela a primeira a comprar livros para mim, já que antes de tal feito eu só mergulhava no mundo da linguagem dos romances e poemas quando adentrava nos *castelos* de certa biblioteca da minha pequena cidade natal – Propriá.

Marcos, por sua vez, marcou-me desde pequena pela *acuidade do olhar e pela perspicácia de análise*, elementos que me remetem às características de um crítico competente para construir sua pesquisa e que pretendo seguir.

Já Vado, como chamam os mais íntimos, ou nego, como eu prefiro, é o irmão mais próximo pela idade e que sempre me instigou, mesmo sem saber, às aventuras e aos acasos ousados pela determinação que adiante o tornou militar – sonho antigo – o que me remete mais uma vez ao Trovadorismo, já que ele necessita da mesma gênese a que deveria imergir um bom cavaleiro medieval: *valentia, força, coragem, honra e dignidade*.

Aos meus sobrinhos Allany Meneses e Guilherme Silva por trazerem *gotas de alegria* à família toda. Àquela por não me deixar perder o brilho da juventude e nos contagiar com seu sorriso de menina sapeca e, ao menino Gui, meu afilhado, que ainda na barriga de minha cunhada já simbolizava as mudanças de um novo tempo e a continuidade dos Silva de Propriá.

Aos parentes, aos amigos de longa data, aos recentes e aos colegas de trabalho, mais próximos ou menos próximos, por perceberem que minha ausência entre eles era necessária por um tempo e, também, por me obrigarem, às vezes, a um intervalo para aliviar um pouco e retornar, com fôlego revigorado, à minha pesquisa. Uma deferência ao amigo Wagner Lemos, pelos livros emprestados e pelas tantas prosas literárias.

Ao senhor Francisco Costa, o Chico do Monteiro, por acreditar na Educação e incentivar a pesquisa, além de me “ceder” o Colégio Monteiro Lobato não só no meu projeto com a obra Elomariana durante algumas Gincanas Literárias, como se colocando aberto ao meu sonho de realizar um sarau.

Aos alunos e ex-alunos que tanto me ouviram falar em um tal cantador do sertão e que muitas vezes serviram de cobaias em meus estudos, como uma espécie de *pesquisa de campo*.

À Simone Guerreiro por responder, de pronto, a cada e-mail meu, entre 2009 e 2011, quando o Mestrado ainda era apenas um sonho, e, por me enviar o seu livro *Tramas do Sagrado*, que mais tarde seria uma das maiores bases teóricas para minha pesquisa no que concerne à obra elomariana.

À Rossane Nascimento, produtora e protetora de Elomar, por ter me proporcionado, no dia 27 de outubro de 2013, um momento de diálogo com o menestrel.

Aos malungos que encontrei na Casa dos Carneiros e que acolheram a mim e aos meus desvarios. Meu carinho, em especial, aos malungos J. Santos, Otoniel Neto e Manoel Arcanjo.

A Elomar Figueira Mello, a quem academicamente devo dizer ser parte do meu objeto de estudo, mas deixando de lado a objetividade a que, enquanto pesquisadora, terei que me portar adiante, fez-me adentrar neste mundo sertanejo com mais vigor e sentimento que jamais eu poderia supor quando trabalhei uma de suas canções, ainda na graduação. E, também, por ter me recebido em um domingo cheio de prosa filosófica, religiosa e literária com um “me arreceba”, um enaltecer do amor para com o próximo e um café à janela da *Casa dos Carneiros*.



*Batido pelos desenganos  
no final dos anos volto pra ti ver  
de capa e espada herói capitulado  
faltoso confesso erros e pecados [...]  
minhas trovas pequeno tesouro  
legado deixo aos filhos meus  
e a mim resta a Esperança ainda[...]*  
Elomar Figueira Mello

*Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele  
se dispõe para a gente é no meio da travessia [...]*  
Guimarães Rosa

*Numa tarde bem tristonha  
Gado muge sem parar  
Lamentando seu vaqueiro  
Que não vem mais aboiar  
Não vem mais aboiar  
Tão dolente a cantar  
Tengo, lengo, tengo, lengo,  
tengo, lengo, tengo  
Ei, gado, oi [...]*  
Luiz Gonzaga

*A vida sem luta é um mar morto no centro do  
organismo universal [...]*  
Machado de Assis

*Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o  
pensamento da gente se forma mais forte do que  
o poder do lugar. Viver é muito perigoso[...]*  
Guimarães Rosa

*Meu Deus, que é de nós,  
Meu Deus, meu Deus  
Assim fala o pobre  
Do seco Nordeste  
Com medo da peste  
Da fome feroz  
Ai, ai, ai, ai[...]*  
Luiz Gonzaga

*[...]É duro môço ritirá prum trecho alei  
C'ua pele no osso e as alma nos bolso do véi  
Me ispera, assunta viu  
Sô inbuzêrto das bêra do rio  
Conforma num chora mulé  
Eu volto se assim Deus quisé  
Num dêxa o rancho vazio  
Eu volto prá curva do rio.*  
Elomar Figueira Mello

## RESUMO

Nosso trabalho de crítica literária se ocupa das relações intertextuais propostas na obra de Elomar, a partir do estudo analítico de algumas letras de suas canções que consideramos representativas do diálogo entre a lírica trovadoresca e a cultura do Nordeste. Para tal pesquisa comparativa, elegemos como *corpus* as seguintes canções de Elomar Figueira Mello: *Campo Branco*, *Cantiga de Amigo*, *Cantiga de Boi Encantado*, *Cantiga de Estradar*, *Incelença pro Amor Retirante*, *O Rapto de Joana do Tarugo*, *O Violêro* e *Retirada*, que serão observadas pelo viés da intertextualidade, do imaginário, da identidade e da memória, tanto do cantar sertanejo quanto do trovar medieval. O presente estudo, então, se ocupará do diálogo de *O Sertão Encantado* pelo Aedo Elomar: Metáforas da Saudade, partindo dos pontos de contato e afastamento entre as duas líricas, em seguida apreendendo as representações de um boi *encantado* por várias culturas e a construção de um herói vaqueiro e, por fim, pensar o movimento de retirada dos sertanejos não apenas pelos pressupostos advindos da seca, como se o sertão fosse apenas um local de luta pela sobrevivência e lugar de sofrimento, mas também, e principalmente, como um espaço de saudade, beleza, lembrança, mito, rigores familiares, ética e religiosidade. Nesse cantar, evidenciaremos o caráter metapoético do aedo sertanejo, que tem propriedade no que canta e é poliglota na linguagem sertaneza. Para os entornos destacados, trabalharemos com teóricos e pesquisadores do campo intertextual, a mencionar Mikhail Bakhtin; do âmbito da importância da identidade, memória, relação literatura, sociedade e cultura, destacaremos Roger Chartier; para os estudos da literatura medieval, José Saraiva; sobre o sertão, Durval Muniz; e nos valeremos, ainda, de estudos críticos sobre obra de Elomar.

**Palavras-chave:** Cultura e Memória; Espaço de Saudade; Intertextualidade; Sertão.

## ABSTRACT

Our work of literary criticism is concerned with the intertextual relation proposed in the work of Elomar from the analytical study of some lyrics of his songs which we consider representative of the dialogue between the troubadour lyric and culture of the northeast. For this comparative study, we have chosen as our corpus these following songs by Elomar Figueira Mello: *Campo Branco*, *Cantiga de Amigo*, *Cantiga de Boi Encantado*, *Cantiga de Estradar*, *Incelença pro Amor Retirante*, *O Rapto de Joana do Tarugo*, *O Violêro e Retirada*, which will be contemplated from intertextuality, imaginary, identity and memory, both singing backcountry and the medieval *trovar*. This study, then, will take care of dialogue *O Sertão Encantado* pelo Aedo Elomar: *Metafóras da Saudade*, starting from the points of contact and separation between the two lyrical then seizing the representations of an ox *enchanted* by many cultures and the construction of a cowboy hero and, finally, it thinks about the movement of removal of backlands not only because of the drought, as if the interior has been just a place to struggle to survival and suffering, but also, and mainly, as a place of nostalgia, beauty, memory, myth, family rigors, ethics and religiosity. In this singing, we will highlight the metapoetics character of aedo sertanejo, who has property in his singing and is polyglot in "sertaneza" language. For the highlights, we will consult theorists and researchers from intertextual field, mention Mikhail Bakhtin; about the importance of identity, memory, relationship, literature, society and culture, we will highlight Roger Chartier; for the study of medieval literature, José Saraiva; on the backcountry, Durval Muniz; and we've consulted critical studies about Elomar.

**Keywords:** Culture and Memory; Area of Nostalgia; Intertextuality; Backcountry.

## SUMÁRIO

### Nas Tessituras do Sertão

– Palavra *Encantada* e em Prelúdio Semeada..... 12

### Capítulo 1. Andanças Intertextuais

– Uma Leitura entre a Tradição Trovadoresca e a Poética de Elomar Figueira Mello ..... 18

### Capítulo 2. O Mito do Boi Encantado e o Cerzir de um Herói Vaqueiro

– Notas e Memórias de um Povo Sertanejo..... 46

### Capítulo 3. Pelo Campo Branco Vive tanta Gente a Retirar

– Espaços de Memória e Saudade pelas Instradas do Mundo..... 65

### Entre a Arte de Cantar o Sertão e Contar as Memórias

– *Algumas Considerações*..... 85

Referências ..... 87

### Apêndice

1. As Travessias da Biografia de Elomar Figueira Mello..... 94

2. Elomar Figueira Mello – A Arte e a Mídia ..... 98

3. Lá na Casa dos Carneiros: Lembranças de uma Viagem ao Sertão Profundo ..... 105

### Anexos

**Anexo I** – *Cantigas na Íntegra*..... 121  
(Somente as composições analisadas no decorrer da pesquisa.)

**Anexo II** – *Discografia e Romance*..... 128  
(Composições por ordem cronológica, com amostragem das capas e algumas notas.)

**Anexo III** – *Imagens de Elomar Figueira Mello*.....136  
(Elomar entre a vida no campo & a arte de cantar e tocar.)

**Anexo IV** – *Algumas Parcerias*..... 137  
(Elomar e alguns companheiros de arte.)

**Anexo V** – *Lá na Casa dos Carneiros* ..... 139  
(Fotos tiradas no dia 27 de outubro de 2013.)

## NAS TESSITURAS DO SERTÃO

### – PALAVRA ENCANTADA E EM PRELÚDIO SEMEADA

*Um jeito só de viver,  
mas nesse jeito a variedade,  
a multiplicidade toda  
que há dentro de cada um.  
[...]*

(Carlos Drummond de Andrade,  
“Cidade prevista”, in *A Rosa do Povo*)

*Vô cantá no canturi primero  
as coisa lá da minha mudernage  
qui mi fizero errante e violêro  
eu falo séro i num é vadiage  
i pra você qui agora está mi ôvino  
juro inté pelo Santo Minino  
Vige Maria qui ôve o qui eu digo  
si fô mintira mi manda um castigo  
Apois pro cantadô i violero  
só hai treis coisa nesse mundo vão  
amô, furria, viola, nunca dinhêr [...]*  
(Elomar Figueira Mello, “O Violêro”)

O trabalho intitulado o “Sertão *Encantado* pelo Aedo Elomar: Metáforas da Saudade” envereda-se em um estudo pelo sertão poético, partindo pelas imagens figurativas das composições elomarianas, ou seja, adentraremos no sertão priorizando a cena literária, embora em certos momentos haja a necessidade de abordarmos também elementos do sertão físico, visto que não há como separar tais imagens, ao menos por completo, uma vez que o sertão é uma categoria cultural que se apresenta pelo viés literário.

No primeiro capítulo, “Andanças Intertextuais – Uma Leitura entre a Tradição Trovadoresca e a Poética de Elomar Figueira Mello”, mostramos como, ao adentrar nas fontes das cantigas líricas do Trovadorismo, o poeta se apropria de determinados elementos em um jogo de continuidade e descontinuidade; atração e repulsão, em uma releitura politizada de identidades, pois devemos considerar que elas são construídas e reconstruídas em comutações entre culturas e sociedades. Obviamente, a identidade não existe em um movimento contínuo e isolado; pelo contrário, há constantes associações entre diversas identidades e constructos culturais.

Nas canções estudadas neste capítulo – “Cantiga de Amigo”, “O Rapto de Joana do Tarugo” e “Incelença pro Amor Retirante” – evidenciamos a relação entre a forma de trovar o medievo e cantar o sertão, além de inevitáveis pontos cultural e socialmente interligados, sempre destacando que o violeiro-trovador traz não apenas uma representação como reflexo do mundo medievo ou apenas do próprio sertão, mas produções de sentido entre as representações simbólicas de tempo e espaço, cultura e identidade, muito além do sertão físico e tangível, sendo assim, andamos pelas fronteiras das composições elomarianas sem as amarras em que se convencionam os teóricos aos textos canônicos.

No mais, compreendemos as canções do poeta como um espaço de memórias que brinda imagens da terra real para criar um sertão “ideal”, como lugares de saudade de um sertão que se foi e de outro que nunca chegará, por isso falamos em metáforas da saudade em um sertão *encantado*, como uma espécie de intimidade entre o espaço vivo e vivido com um espaço criado e recriado afinal, como reforça Luiz Tatit, “dessa singular convivência entre o corpo vivo e o corpo imortal brotam o efeito de encantamento e o sentido de eficácia da canção popular” (1996, p.16).

É importante; então, pensar na influência que o trovadorismo exerce sobre o compositor Elomar Figueira Mello, poeta-cantador que, ao mesmo tempo em que traz a poesia medieval, reafirma o regional, como uma convivência entre tais elementos. Elomar canta a tradição cultural do sertão, universalizando-a. Percebendo fortemente a presença, em suas músicas, das cantigas medievais de amor e amigo, podemos dizer que sua produção artística dialoga com essa tradição trovadoresca de cantar sobre as diferentes formas de manifestações do amor.

Além dessas relações entre poesia e música; literatura, cultura e identidade dos povos medievais e do mundo dos sertanejos, a partir das músicas analisadas podemos reafirmar que a poética elomariana, ao dialogar com as cantigas líricas do T trovadorismo, concretiza-se em uma dialética entre pontos similares e dissonantes por meio das poéticas estudadas, numa reafirmação das divergências históricas que as separam e, ao mesmo tempo, aproximam o século XI aos séculos XX e XXI.

E é precisamente essa distância que o poeta tem no tempo e no espaço em relação à poética trovadoresca que o “autoriza” a desrespeitar os limites tradicionais que outrora separavam as cantigas de amigo das de amor, permitindo-o a dar uma nova roupagem às cantigas líricas. Podemos, então, afirmar que, através das composições, Elomar Figueira

Mello consegue fazer uma espécie de fusão dos dois tipos de cantigas que faziam parte da lírica trovadoresca. Nessa fusão, ele une pontos que caracterizam, separadamente, os dois tipos de cantigas, transformando o romanceiro medieval em um cancionero nordestino. Embora debruçado sobre a lírica medieval, numa releitura e reescrita literária, o poeta tem como pilar o sertão emanado de um conceito clássico (idealizado) e que se relaciona ao físico (real) para a construção de um sertão “artístico”, chamado por ele de Sertão Profundo<sup>1</sup>.

Tanto no segundo capítulo quanto no terceiro, trilhamos caminhos pela construção da identidade oral, averiguando, quando necessário, o transbordar da variante regional e da propriedade do violeiro ao cantar a vida do sertanejo, pois é pela variante que o poeta intensifica o valor do sertão poético. Em ambos os capítulos, enfatizamos a canção “O Violêro”, como representação maior dessa propriedade e pelo caráter metapoético da canção.

Há um constante entrelaçamento entre história, ficção e pesquisa; afinal, o poeta classifica, ordena e distribui o valor da memória de uma época, a inserção de um contexto real para um desdobramento do atual pela inquietude da linguagem, pois Elomar não reconta as memórias apenas pelo prisma de um ouvir dizer. Pelos tecidos que se emaranham em suas cantigas, mostramos não só um recolhimento de dados, provavelmente muitos deles vividos, como um estudo aprofundado da própria e de outras culturas, destarte a Caatinga ainda mais se transfigura nas canções.

Além de a linguagem se apresentar como reflexo do vivido, mostra-se, também, como um espaço para entrecruzamentos das canções com o sujeito enunciador e com diversas escrituras situadas pela sociedade e pela história, além tempo e espaço. Lembremo-nos de que para Bakhtin (1997) o texto literário é absorção e réplica de vários outros textos e momentos históricos. Desta forma, Elomar não copia *o Outro* pela voz da Idade Média, ele apenas percebe, estuda e a compreende dentro da cultura a que faz parte e do celeiro fecundo de mitos figurados e reconfigurados no sertão em um deslocar de sentidos e efeitos que nos conduz pelas letras de suas músicas. É por isso que a presente pesquisa percorre o viés da intertextualidade e das leituras da memória para melhor compreender as composições e a

---

<sup>1</sup>A expressão *Sertão Profundo*, criada pelo próprio Elomar, faz referência a um sertão propício para ser cantado. O sertão físico, segundo ele, é um sertão “escravo” da tecnologia, da fila, cheia de ordens, de crimes e perversão. Sendo assim, o poeta inspira-se no sertão arcaico, próximo ao ideário feudal e cria um sertão dentro do sertão físico; mas, em outra realidade. Segundo o poeta, o *Sertão Profundo* se encontra numa dobra do espaço e do tempo dentro do sertão físico e político no Brasil, como outra dimensão – um mundo paralelo. A criação fora feita para dar trânsito e *locus* de existência a personagens como: Naninha, Donzela Tiadora e Sertano.

cultura do sertão, como, aliás, delineia-se o trabalho do próprio Elomar, fato que discutiremos adiante e nos sugere Evelina Hoisel, na apresentação do livro *Tramas do Sagrado*:

O movimento que nos faz incursionar pelo passado e pelo presente nas óperas e no cancionário de Elomar se processa a partir da apropriação de uma tradição ibérica. O sertão, posto em diálogo com elementos medievais dessa tradição, preservados na sua paisagem cultural, torna-se espaço propício para a recuperação de valores arcaicos, vozes que se imprimem nas histórias narradas e servem de contraponto para a exposição dos signos da contemporaneidade no espaço da arte *sertaneza*. (HOISEL, in GUERREIRO, 2007, p.13)

Longe de um discurso codificado e teoricamente homogêneo, temos, nas canções, uma espécie de projeto de intertextualidade literária, histórica e cultural, afinal, “a palavra poética é plurivalente e plurideterminada [...]” (NITRINI, 1997, p. 159). Nesse sentido de dupla relação e cruzamento, o poeta pode servir-se da palavra de outrem e dar novo significado a ela, sendo assim, o conceito de intertexto acaba assumindo um posto de socialização de leitura, escritura e reatualização, inclusive de mitos já estabelecidos no próprio Nordeste.

É exatamente da criação e/ou reafirmação do mito do nordestino que tratamos nos dois últimos capítulos, tendo em vista que Elomar transita com fluidez entre a música e a poesia, dilui fronteiras, manipulando – em um jogo de linguagem – elementos ficcionais e realidade do povo do sertão.

No capítulo dois, tratamos mais especificamente do mito de um boi encantado e de um corajoso vaqueiro, que se assemelha a um cavaleiro medieval, figuras que se espalham pela voz do povo e pela cultura popular. Em “O Mito do Boi Encantado e o Cezir de um Herói Vaqueiro – Notas e Memórias de Um Povo Sertanejo” retomamos várias vozes que rememoram a imagem de um boi sobrenatural, a citar, dialogamos com poesias modernistas, ditos populares, filme e literatura infanto-juvenil, embora nos aprofundemos apenas na canção elomariana.

No terceiro capítulo, rememoramos os espaços e as lembranças dos retirantes, assim intercalamos as canções estudadas: “Campo Branco”, “Cantiga de Estradar” e “Retirada” para melhor compreender a vida de quem tudo perdeu em consequência da seca e da urbanização. Neste capítulo, optamos pela evidência do “trágico” e de como no seio deste sempre emerge a superação, quer pela força divina, quer pelo dispositivo do fantástico e/ou poder da natureza.



Em “Pelo Campo Branco Vive tanta Gente a Ritirar – Espaços de Memória e Saudade pelas Intradadas do Mundo” observamos as expressões de um povo religioso, que ainda acredita na mudança e tem a expectativa de que tudo possa melhorar, mas sempre com certo temor do desconhecido. O ponto principal desta seção não é caracterizar o sertão como um espaço exótico ou do miserável. Não queremos aqui negar as belezas do sertão, muito menos negligenciar o peso que tem a seca sobre a vida do sertanejo, pois nas canções citadas e em outras como “Corban” e “Curvas do Rio”, o próprio Elomar nos faz cair em efeito catártico não só por sua forma de cantar, mas pelas letras em si, que nos embebem com a lembrança dos antepassados que viveram tempos de seca ou pela recorrência do miserabilismo nos dias de hoje e a negação ou falta do Estado perante as dificuldades do povo.

No entanto, não devemos pensar a arte como mero acervo histórico para reproduzir o passado, tampouco como um circo apoteótico, que transformaria a literatura e as culturas populares em meras peças alegóricas. Nas canções estudadas, destacaremos que o poeta nos leva pelas veredas e ditames do povo de vida agreste; mas, sem extinguir o brilho no olhar ou a característica que o sertanejo tem de se erguer sempre. Mostra-nos, ainda, a saudade do nordestino pelo seu lugar e uma esperança de que tudo mude, para isso, recorre à proteção divina, sempre que a dificuldade insiste em segui-lo pela estrada. Lembremo-nos, pois, de que: “Falar sobre as culturas é repensar sobre as poéticas das vozes inscritas nas relações instantâneas com as experiências, verdadeiras metáforas da memória” (ARRUDA apud FECHINE e SEVERO, 2007 p. 08).

É válido frisar que este estudo é de cunho literário, por isso apenas faremos algumas incursões em certos dados históricos para melhor aprofundar a análise das canções, assim também como apenas apreendemos alguns conceitos melódicos. Nenhuma canção será trabalhada com profundidade histórica e/ou melódica; quando necessário, apenas serão feitas ressalvas que possam contribuir à pesquisa.

Além dos capítulos mencionados, parte principal do trabalho, obviamente, traremos ainda alguns apêndices e anexos que contribuem para expor a postura de Elomar enquanto indivíduo do sertão, compositor recluso em sua fazenda e sua negação aos holofotes midiáticos.

No primeiro apêndice: “As Travessias da Biografia de Elomar Figueira Mello”, temos nosso olhar para a vida do compositor desde o instante de seu nascimento; destacamos

influências familiares, regionais e culturais que circundam a vida pessoal e artística do poeta. No segundo, “Elomar Figueira Mello – A Arte e a Mídia”, revelamos sua relação com os meios de comunicação; seu destaque nos anos 70 e 80, seu afastamento da mídia e seu ressurgir nos últimos anos.

No terceiro apêndice, “Lá na Casa dos Carneiros: Lembranças de uma Viagem ao Sertão Profundo” traremos a prosa que a pesquisadora teve com o poeta no final de 2013. Na ocasião, *Lá na Casa dos Carneiros*, o poeta e compositor conversou sobre suas obras, pontos negativos da vida moderna e versou sobre religião, filosofia e literatura dentre vários outros assuntos. O referido apêndice, na verdade, trata-se de um relato de meu encontro com Elomar; logo, não terá nenhuma parte na íntegra do que conversamos. Por não se tratar exatamente de uma entrevista, mas de “dois dedos de prosa”, como, na ocasião, o próprio preferiu chamar, o que constará serão as impressões da pesquisadora e, em alguns momentos, para dar vivacidade ao texto e aproximação ao falar do compositor, serão trazidos alguns momentos/trechos mais literais por taquigrafia.

Nos anexos, por sua vez, apresentaremos as canções estudadas na íntegra, algumas notas sobre as composições de Elomar, algumas imagens divulgadas do poeta e cantador em seu site oficial ou fotos de divulgação e imagens feitas na visita da pesquisadora.

Destacamos, então, o estudo de um cancioneiro sertanejo que se cruza com outras culturas, com o próprio passado cultural e com outras artes, via memória, arte e engenho para reafirmar algumas apresentações do homem em terra seca, das criações de animais míticos, da influência do medievalismo nas canções do Nordeste e de elementos contextuais que funcionam como metáforas do sertão *encantado* pela voz do aedo Elomar.

## CAPÍTULO 1

### ANDANÇAS INTERTEXTUAIS: UMA LEITURA ENTRE A TRADIÇÃO TROVADORESCA E A POÉTICA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO

*Não se pode, evidentemente, separar a poética das análises histórico-sociais assim como não se pode dissolvê-las nestas.*

(Bakhtin, Problemas da poética de Dostoiévski)

*Fria e escura é a cela  
e alta é a torre do castelo  
mia madre mia querida  
vou indagando às andorinhas  
pra saber de tua vida  
madre amiga e vida minha  
ficou má ficou ruim  
e nossa vida era tão linda  
nos campos do São Joaquim  
malas noites má drumida  
oh madre querida  
não esqueças de mim  
[...]*

(Elomar Figueira Mello,  
“O Cavaleiro da Torre”)

A intertextualidade nos remete, pela reelaboração do texto, a um passado da própria literatura, de uma realidade que nos precedeu ou nos é contemporânea. Tais possibilidades de intertexto se aplicam às cantigas de Elomar, as quais se apresentam em uma produção dialógica entre a compreensão dos espaços do passado memorial, práticas vividas do sertão e representações literárias imbricadas pelas canções e pelos espaços da poética.

Bakhtin, maior teórico quando se fala em dialogismo, no livro *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2013), sugere-nos que o espírito da cultura popular é importante para se compreender “a vida e a luta cultural” dos povos. Desta forma, ao voltar-se para o sertão, ou seja, raiz de um povo, Elomar já resguarda toda uma memória para além da música em um proeminente diálogo entre duas culturas populares: a da Idade Média e a do Sertão.

Mesmo que não tenha usado a nomenclatura intertextualidade em seus estudos e sim, dialogismo, polifonia e heterogeneidade, Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski*,

alertava para o fato de o indivíduo nunca usar a língua pela primeira vez e que cada enunciado está, impreterivelmente, ligado a outros tantos enunciados. Se a Voz do “Eu” evoca o discurso do “Outro” ao instaurar o fenômeno da polifonia, podemos dizer que ambos formam sujeitos e não objetos, outrossim:

a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2013, p. 23)

O que ratifica o objetivo do presente estudo, ao destacar o diálogo do sertão elomariano com a arte trovadoresca de cantar a Idade Média, uma vez que os violeiros do sertão nordestino, de certo modo, executam a mesma função dos trovadores da antiguidade: promovem ao povo o conhecimento da própria cultura, religião, costumes, venturas e desventuras. Tanto os trovadores quanto os violeiros tecem cantigas e canções; respectivamente, como um exaltar do que viram e ouviram em suas andanças assim como em suas desditas amorosas; além disso, atualizam e trocam conhecimentos a respeito da cultura popular com as pessoas da região, uma vez que ambos fazem parte dessa cultura.

Sendo assim, intérprete que é, Elomar volve os olhos para a realidade sertaneja que o circunda e a canta como um aedo, acompanhado de um violão, prenúncio dito por ele nos versos da cantiga “O Violêro”<sup>2</sup>:

Vô cantá no canturi primero  
as coisa lá da minha mudernage  
qui mi fizero errante e violêro  
eu falo séro i num é vadiage  
i pra você qui agora está mi ôvino  
juro inté pelo Santo Minino  
Vige Maria qui ôve o qui eu digo  
si fô mintira mi manda um castigo  
Apois pro cantadô i violero  
só hai treis coisa nesse mundo vão  
amô, furria<sup>3</sup>, viola, nunca dinhêro  
viola, furria, amô, dinhêro não  
[...]  
(MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

<sup>2</sup> Assim como esta canção, todas as canções trabalhadas nesta pesquisa foram expostas, na íntegra, no anexo I.

<sup>3</sup> Segundo o glossário do próprio compositor, em sua Porteira Oficial (2007), *furria* é o mesmo que folia, alegria, farra. No presente trabalho; porém, além desse significado e partindo pelo pressuposto de que a palavra é polissêmica, iremos compreendê-la também como uma redução coloquial de alforria. Sendo assim, daremos enfoque à significação de liberdade de qualquer jugo e/ou domínio.

Notamos nos primeiros versos uma definição de violeiro, que é aquele que fala da própria terra, do hoje, dos amores e das descobertas pela vida errante. O poema se apresenta como a relação entre o mundo e o violeiro, ou melhor, evidencia a função do violeiro no mundo ao dizer que cabe a ele só três coisas: amor, furria (alegria/alforria), viola e não dinheiro. Ele avisa que compete ao cantador falar do amor e da vida, sem preocupação com bens financeiros, visto que nunca portará esse tipo de riqueza, pois em troca escolhera a alegria de ter a liberdade no cantar e qual rumo seguir; logo, não ter dinheiro faz parte da condição do artista/violeiro. Gozar de menos dinheiro seria o mesmo que ter mais fortuna em relação à vida e possuir maior liberdade poética, uma espécie de compensação.

No jogo entre arte e realidade, temos o configurar de uma canção metapoética, pois o violeiro se coloca dentro do texto, declara ser a arte um elemento libertador e pondera sobre os valores de um cantador sertanejo. Embora o caráter metapoético seja melhor abordado só mais adiante, é válido frisar, neste interim, que o cantador que se apresenta nas canções de Elomar evoca não só imagens do sertão, como elementos distantes de nossa cultura, oferecendo aos ouvintes um quê de nostalgia por elementos perdidos em um sertão imaginado clássico e em sociedades do passado.

O cantador fala da própria poesia, do exercício poético, da vivência no sertão e da religiosidade do povo nordestino. O que, de certo modo, reafirma ainda mais o caráter metapoético da canção em evidência e em tantas outras, afinal, predomina a reflexão sobre o próprio discurso.

Sabendo que o povo do sertão é religioso e se agarra a uma fé quase que inabalável, o cantador, o eu-lírico “violêro”, agarra-se ao “Santo Minino” e pede castigo a “Vige Maria” se o que ele fala é mentira, dando assim mais credibilidade ao seu cantar. Se o aedo pedia proteção aos seres divinos da Grécia Antiga para que esses o iluminassem, o violeiro apela a Cristo para legitimar o canto, jura pelo ungido e solicita o castigo, se mentindo estiver, à mãe do catolicismo. Advertimos, pois, assim como Bakhtin, que os tempos não são idênticos:

O futuro não é análogo ao presente e ao passado, e por mais longo que ele possa ser, permanece sem conteúdo concreto, é vazio e rarefeito, pois tudo que é positivo, ideal, necessário e desejado, refere-se ao passado ou parcialmente ao presente por inversão, já que por esse meio tudo se torna mais ponderável, real e convincente. Para adotar de realidade este ou aquele ideal, ele é imaginado como já tendo ocorrido outrora na idade do outro, no ‘estado natural’ ou é concebido no presente, em algum lugar nos confins do mundo [...]. Estamos inclinados a reconstruir a atualidade (o presente) segundo uma linha vertical, que sobe e que desce, do que avançar ao longo de uma linha horizontal do tempo. (2010, p. 264).

A inversão/apropriação temporal e histórica se apresenta em Elomar não só pelo tema como, muitas vezes, pela forma como bebe do pensamento literário localizado no passado e até pelo pensamento mítico de uma época heroica; uma verdade antiga e uma exaltação do estado da natureza. No entanto, esses elementos só aparecem para o compositor cantar a sua *mudernage*. A proximidade à cultura medieval, por exemplo, dá-se tanto na estrutura musical quanto na temática, são fundamentos que fazem parte de um sertão que “absorve” essas influências do passado alçando a *mudernage* do sertão elomariano. Imbricam-se na obra analisada, símbolos de força e determinação, virtudes de um cavaleiro-vaqueiro: edificam-se castelos, reinos distantes; enfrentam-se muralhas e carrascos. Tal caráter medieval se encontra no fato de o poeta “experimental e viver” do passado literário para elevar o sertão, dando a ele a categoria épica. Dessa forma, é mister que a retomada da tradição medieval na obra de Elomar apresenta-se como uma criação artística de um sertão em honraria. Ainda em “O Violêro”<sup>4</sup> temos:

Cantadô di trovas i martelo<sup>5</sup>  
 di gabinete, ligêra i moirão<sup>6</sup>  
 ai cantadô já curri o mundo intêro  
 já inté cantei nas portas di um castelo  
 dum rei qui si chamava di João  
 pode acriditá meu companhêro  
 dispois di tê cantado u dia intêro  
 o rei mi disse fica, eu disse não  
 Si eu tivesse di vivê obrigado  
 um dia inantes dêsse dia eu morro  
 Deus feis os homi e os bicho tudo fôrro  
 já vi iscrito no Livro Sagrado  
 qui a vida nessa terra é u'a passage  
 i cada um leva um fardo pesado

é um insinamento qui derna a mudernage  
 eu trago bem dent' do coração guardado  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

<sup>4</sup> A canção *O Violêro* foi lançada no primeiro compacto de Elomar em 1968; regravada em 1972 no LP *Das Barrancas do Rio Gavião*; 1980 em *Parcelada Malunga*; 1984 no CD *Cantoria I*; 1986 no trabalho chamado *Dos Confins do Sertão*; 1988 em *Conserto Sertanez*; em 1989 no CD *Elomar em Concerto* e, em *Cantorias e Cantores 2*, lançado em 2001.

<sup>5</sup> A palavra *trovas*, obviamente é uma menção à forma trovadoresca de cantar e, *martelo*, por sua vez, é uma espécie de desafio popular utilizado pelos cantadores nordestinos. Segundo Câmara Cascudo, em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012) e em *Vaqueiros e Cantadores* (1984), embora os versos martelianos ou martelos tenham sido inventados por Pedro Jaime Martelo (1665 – 1727) e tenha origem erudita, adaptaram-se, no Brasil, ao declamar e improvisar dos cantadores sertanejos, muitas vezes analfabetos, que ponderam embates poéticos com os “adversários”.

<sup>6</sup> Consoante Câmara Cascudo (2012), o *Moirão* é uma cantoria tradicional do Nordeste usado em exhibições. Também conhecido por *Mourão ou Trocado*, é formado por versos com rimas previamente definidas, em geral de cinco ou sete pés. Depois da rima delimitada, os cantadores necessitam de raciocínio ágil e criatividade, pois são versos dialogados e que necessitam de resposta imediata.

A negação dada ao rei depois “*di tê cantado u dia întero*” à porta do castelo simboliza a condição máxima de um violeiro – a liberdade. Sem a independência, o violeiro perderia um pouco de si mesmo. O sentimento maior do cantador é ser livre, fazer voos errantes, não ficar submisso a um rei, às vezes tirano, e, por ele ser tolhido. A liberdade como base filosófica, mencionada pelo violeiro, deve ser compreendida tanto no tema da cantoria quanto nos lugares que a levará, sem prisão temática ou obrigação a cantar em um determinado castelo. A exaltação à alegria/alforria, à viola e ao amor, nunca ao dinheiro, evidencia ordenamentos comuns da vida prática do violeiro fictício, mas que se adequam facilmente ao cotidiano de um violeiro real, mormente à vida do próprio Elomar.

Se aproximando ainda mais de um aedo, o cantador faz menção indireta aos cavaleiros da Idade Média, pois o eu-lírico acaba se afirmando na condição forte e brava do homem popular que nada teme, exceto os poderes dos seres divinos. A religião é, também, um tema que se afirma tanto como tendência medieval como retratação da cultura e marcas regionais de um sertão mais que baiano: universal. Embora a ligação afirmada com os cavaleiros medievais, o aedo-cavaleiro-violeiro se opõe à tradição, pois, como dissemos há pouco, o violeiro não obedece ao “pedido” do rei para que ele fique. Desta maneira, parafraseando a canção: se for para viver preso, é melhor morrer, e mais, afirma que Deus fez todos os homens “fôrros”, negando a vassalagem perante o poder dos reis/donos de terras e solidificando uma vassalagem apenas ao Deus do Cristianismo, ao Livro Sagrado e a si mesmo, pelos valores adquiridos pelos ensinamentos e pelas dificuldades da vida.

Esse passado épico, sendo uma espécie de percepção literária e cultural do compositor, não se limitaria a uma subscrição. Por se tratar de um artifício poético e elemento da memória, não poderia se apresentar como elemento uníssono ou meramente lembrado e copiado embora, de certo modo, seja imortalizado pelo novo discurso e ganhe, às vezes, o atributo de grandeza.

A obra elomariana conserva não só características da cantiga lírica ibérica, de grande influência nas canções de cunho medieval sob o imaginário dos violeiros nordestinos, como também dialoga com a épica. Nas novelas arturianas, por exemplo, temos uma espécie de “heróis itinerantes”, cavaleiros andantes que tinham uma ligação com a floresta e que dela tiravam a esperança para vencer as desditas e/ou enterrá-las, já que a mesma “alimentava” aos bons cavaleiros e destruía as pessoas de má índole.

Na lírica que reatualiza a poesia e a prosa medievais no ambiente sertanejo, temos culturas que se recompõem, contrapõem, constroem e se reconstroem através do tempo e da memória. Através das composições destacadas neste capítulo, características inerentes à literatura medieval ganham novo contexto e significado como exporemos adiante.

A canção “O Rapto de Joana do Tarugo” é exemplo de conjugação entre poesia, prosa, música e momento histórico construindo um denso artefato mnemônico e cultural. Além disso, a canção, cujo fragmento segue, dar-nos-á ainda mais a visão de o quão erudito é o compositor, pois apesar de cantar, geralmente, sobre as pessoas simples do sertão e de empregar a variante regionalista, Elomar é conhecedor de várias culturas:

Infrentei fôssos muralha e os ferros dos portais  
 só pela graça da gentil senhora  
 filtrando a vida pelas grãos de ampolhetas mortais  
 d'além de tras-os-Montes venho  
 por campo de justas honrando este amor  
 me expondo à Sanha Sanguinária de côrtes cruéis  
 infrentei vilões no Algouço e em Senhores de Biscaia  
 fidalgos corpos de armas brunhidas  
 não temo escorpiões cruéis carrascos vosso pai  
 enfreado à porta do castelo  
 tenho meu murzelo ligeiro e alazão  
 que em lidas sangrentas bateu mil mouros infieis  
 O Senhora dos Sarsais  
 minh'alma só teme ao Rei dos reis  
 deixa a alcôva vem-me à janela  
 O Senhora dos Sarsais  
 só por vosso amor e nada mais  
 desça da torre Nafla <sup>7</sup> donzela  
 venho d'um reino distante, errante e menestrel  
 inda esta noite e eu tenho esta donzela  
 minha espada empenho a uma deã <sup>8</sup> mais pura das vestais  
 aviai pois a viagem é longa  
 e já vim preparado para vos levar  
 já tarda e quase o minguante está a morrer nos céus  
 O Senhora dos Sarsais  
 minh'alma só teme ao Rei dos reis  
 deixa a alcôva vem-me à janela  
 [...]  
 (MELLO, in *Porteira Oficial de Elomar*, 2007)

<sup>7</sup> Segundo o dicionário Alamy, Nafla é um nome árabe que significa “aquele que consegue”, “o bem-sucedido”. A palavra advém de Najla – a de olhos grandes e de ascendência nobre.

<sup>8</sup> Guerreiro (2007) cita que o verso faz menção à *deã* como uma deusa do fogo, sacerdotisa de Vesta e significa também a pura, a imaculada. Tal associação faz com que notemos uma vassalagem diferente da criada na Idade Média, pois a vassalagem na cantiga em estudo não se dá apenas a uma bela moça, mas a uma deusa imaculada, pois no *Sertão Profundo* não há preocupação nem mesmo com as leis da própria vassalagem medieval.



Aqui o eu-lírico se põe claramente como um cavaleiro medieval, à procura da “gentil senhora” amada. Ele enfrenta entrincheiramentos rodeados de fortificações, andando por vários campos e enfrentando outros cavaleiros, como observamos na menção às justas<sup>9</sup>, torneio medieval que servia como uma criação da mentalidade ética cavaleiresca de culto à coragem e ao heroísmo. O que evidencia ainda mais a necessidade de o homem se mostrar com princípios de honra e força para agradar a Deus e à senhora, além do respeito à palavra dada e o zelo pela própria reputação.

A condição de vassalagem amorosa e o amor cortês, que caracterizavam as Cantigas de Amor e os sentimentos amenos ou até “desinteressados” são, de certo modo, infringidos, pois, segundo Spina, mencionado por Azevedo Filho, a vassalagem amorosa é “uma vassalagem paciente e humilde” (1983, p. 23). Muitas vezes a senhora nem sabia da existência do admirador, pois ele apenas a contemplava de longe, pois diferentemente das Cantigas de Amigo, o ideário do amor cortês não trata “de uma experiência sentimental a dois, mas de uma aspiração, sem correspondência, a um objecto inatingível, de um estado de tensão que, para permanecer, nunca pode chegar ao fim do desejo” (SARAIVA, 1975, p.59).

De maneira diferente do que afirmam Saraiva e Spina, o eu-lírico da canção, antes exposta, aproxima-se do estilo dos grandes heróis medievais. Embora em alguns momentos a canção “O Rapto de Joana do Tarugo”<sup>10</sup> se assemelhe à Cantiga de Amor, visto que o menestrel se põe perante a amada Naíla donzela de maneira galante, o trovador nada teme, e, ainda, a relação de vassalagem não se configura de fato, pois não é manifesta a atitude submissa de um vassalo.

O cantador não fica embaixo do castelo apenas admirando a amada e cantando a beleza da senhora, pelo contrário, tem o objetivo de raptá-la para que o amor deixe de ser meramente um sonho e, para isso, há um jogo retórico pelo recurso da enumeração evidenciado em uma trajetória que principia aventura, visto que o eu-lírico diz ter enfrentado “fosso muralha e os ferros dos portais”, além de ter se exposto à “sanha sanguinária de côrtes

---

<sup>9</sup> As justas faziam parte dos torneios. De acordo com o Dicionário Temático do Ocidente Medieval I (2006), nesses torneios era necessário ter uma grande habilidade para montar a cavalo à carga, enquanto tentava derrubar o adversário. Era nas justas que os cavaleiros se mostravam como seres habilidosos e com bravura; porém, durante o torneio também poderiam morrer. O objetivo dos torneios, assim como nas guerras, era aumentar a própria glória e acumular o saque. Para os cavaleiros pobres, era a forma de se mostrar e as possibilidades de arrumar um patrono rico para ter uma “promoção social”.

<sup>10</sup> Conforme Guerreiro (2007), o cavaleiro citado é, na verdade, Apolinário de Oliveira (de origem portuguesa) e que com a amada Joana do Tarugo (de origem espanhola) estão entre os primeiros moradores de Vitória da Conquista. Por serem de famílias rivais, seu Apolinário “raptou” Joana e juntos fugiram para o Brasil. O casal tem parentesco distante com Elomar, são nonavós do mesmo. A citar, ainda, o local em que eles moravam, o então Porções-BA, hoje chamado de Lagoa de Joana.

cruéis” e enfrentado “vilões no Algouço e em Senhores de Biscaia<sup>11</sup>/ fidalgos corpos de armas brunhidas”, o mesmo ainda afirma não temer “escorpiões cruéis carrascos” do pai da donzela.

Além disso, o nome da dama foi revelado – Naíla – e nas canções de amor o nome deveria ser mantido em segredo. Naíla é, possivelmente, mais que a nomeação. É uma imagem deslocada do espaço geográfico e até da temporalidade, seria uma musa fugidia, incluída em uma área encantada, já que na canção ela aparece como um ser superior, uma “deã mais pura das vestais”, ou seja, uma aldeã imaculada, mas também como a “Senhora dos Sarsais”, que ele evoca como a uma deusa e/ou sacerdotisa.

Imagens que nos reportam à Idade Média não faltam na cantiga em questão. Deparamo-nos não só com as atitudes de um cavaleiro perfeito, o eleito, o esperado, à Galaaz que combateu vários mouros infiéis, como também com castelos, torres, espadas, donzelas e menestrelis. O sertão desponta, em “O Rapto de Joana do Tarugo”, como um espaço místico e que lembra a sociedade de corte e de cavalaria, de homens que, na verdade, são cavaleiros e de donzelas em castelos, além da menção às justas.

A alusão à Senhora dos Sarsais nos emaranha ainda mais a Portugal, lugar onde os palácios eram cercados por um campo de sarsais<sup>12</sup>; além é claro, de nítida menção bíblica, visto que Deus se apresenta a Moisés como sarça para dizer a missão deste. O grande apego religioso, tanto no sertão quanto na Idade Média, é nítido. Podemos, então, deixar tal pressuposto mais evidente no verso: *Minh'alma só teme o Rei dos reis*, frase que se adequaria contextual e literariamente nos dois ambientes: nordeste brasileiro e campo medieval.

Assim, todos os discursos são, de certo modo, tecidos a partir dos discursos de outrem; afinal como afirma Koch,

[...] todo texto é um objeto heterogêneo, que revela uma relação radical no seu interior com seu exterior; e, desse exterior, evidentemente, fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que retoma, a que alude, ou a que se opõe. (2008, p.59)

<sup>11</sup> Possível referência ao senhorio de Biscaia. Conta a narrativa que haveria muito provavelmente uma disputa entre o condado de Castela e o senhorio de Biscaia. Desta forma, através de uma narrativa lendária, temos a apresentação do senhorio com existência prévia a tal condado. A narrativa pretende demonstrar a ancestralidade e a autonomia da Biscaia em relação ao rei de Castela. A Biscaia seria, então, de linhagem nobre e poderosa, incontestavelmente autônoma a qualquer dever de vassalagem ao rei de Castela.

<sup>12</sup> No Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009) consta que, na bíblia, Deus aparece a Moisés em sarça ardente (em chamas sem se consumir) para anunciar a missão deste. Se Moisés não aceitasse a missão de “boa fé”, sairia fogo dos espinheiros. Ainda em relação aos textos litúrgicos, mais especificamente aos da Idade Média, a expressão *sarça ardente* também servia como nomeação para a Virgem, mãe de Deus. Outra menção é a um título de texto da Idade Média galesa – Kat Godeu – a destacar, *godeu* quer dizer ao mesmo tempo *arbusto* e *pensamento*. A terceira referência dos lexicógrafos à sarça tange a uma espécie de literatura galante e de referência à mulher, metáfora ao sexo ardente e ao desejo devastador.

O intertexto é reflexo do atributo da heterogeneidade textual, cabendo ao leitor fazer os processos de inferência e as relações da linguagem com o conhecimento de mundo, ideologia, memória, identidade e culturas.

Segundo Samoyault (2008), o termo intertextualidade surge de fato só em 1969 com a búlgara Julia Kristeva, percebendo que todo texto deve ser pensado como um mosaico de citações diretas ou indiretas, sendo que a primeira é vista como um texto em *ipsis litteris*, e, a segunda, apresenta-se em um jogo entre semelhanças e diferenças, podendo partir do encadeamento de lugares comuns ou para se criar um paralelo, daí então, criar algo “*novo*”.

Essa segunda vertente de intertextualidade é a que nos interessa, já que parte pelos pontos em comum, sem copiá-los, e, sem negar os notórios contrastes entre as obras em diálogo. Perceber o intertexto não como cópia do passado, mas como artifício de reatualização desse passado e elevação do presente, além de uma espécie de coesão cultural entre dois tempos é um dos elementos fulcrais de nossa pesquisa, pois, trazendo os elementos do mundo medieval, Elomar cria um sertão poético em um revigorar das memórias em uma retomada, às vezes subversiva, lúdica e até em tom de homenagem à literatura dos menestrelis e errantes.

Elomar reelabora o passado medieval, em sua produção poética, valendo-se da herança lírica trovadoresca para representar/repensar o contexto do qual faz parte. Ao se voltar para o mundo do sertão atual, mostrando que a arte se alimenta do diálogo entre tradições distantes no tempo e/ou espaço, o compositor transforma não só alguns dos preceitos da literatura medieval como da própria imagem de sertão. Possivelmente impulsionado pela saudade de um tempo que viveu e de outro que apenas escutou falar, o compositor transforma o sertão físico em poético, nega os elementos que a ele não convém e constrói um espaço imaginário marcado pelas horarias.

Notando o entrelaçar das produções do poeta tanto com a poesia quanto com a prosa do século XII, ratificamos que a presença do passado é inevitável às novas culturas e ao novo fazer artístico, via interpretações polissêmicas advindas da memória do sujeito, que, por sua vez, são estabelecidas pelas experiências do mesmo, ou seja, o diálogo com o passado será tecido sempre pelo olhar saudoso de quem rememora e pelas metáforas criadas por tal indivíduo.

Lembremo-nos de que a relação de cruzamento advinda da construção intertextual é sempre um aprofundamento e um deslocamento criativo de diálogo, não um elo passivo. Há, na verdade, uma forma muito particular de se mostrar a alteridade e a infinitude do texto, pois

como afirma Barthes: “todo texto [...] é um tecido novo de citações passadas” (apud Samoyault, 2008, p. 23). Assim, pelo processo da recepção, Elomar rememora as cantigas do mundo medieval, relendo-as e as analisando. Consciente ou inconscientemente, o poeta acaba por produzir suas cantigas em um novo ambiente – o sertão – mas com forte ligação com os mitos e histórias medievais, segundo a professora Evelina Hoisel, Elomar é:

[...] um brado medieval que ressurgiu no nosso tempo, nas agrestes terras nordestinas. Atender a este apelo significa adentrar-se na geografia do sertão, conhecer histórias, recuperar mitos, resgatar a força do imaginário que se manifesta intensamente através de personagens, cenários e enredos, nos versos e acordes musicais das canções e óperas da rica produção elomariana. (HOISEL, in GUERREIRO, 2007, p.12)

Há, nas composições de Elomar Figueira Mello, muito da maneira trovadoresca de cantar o amor. As características, entretanto, são inseridas noutro contexto, uma vez que aquele mundo medieval não mais existe. Assim, ao travar em sua produção poética um diálogo com aquela tradição, Elomar insere-a num novo contexto sem, no entanto, distanciar-se totalmente da origem das cantigas medievais, visto que uma cultura sempre influenciará à outra, mesmo que parcialmente. Partindo desse pressuposto, podemos afirmar que o poeta acaba por fazer o que Bakhtin chama de *plurilinguismo dialogizado* das vozes sociais, isto é:

O encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante. (FARACO, 2009, p. 58)

Podemos perceber, então, que nesse processo dialógico com a lírica trovadoresca, há a presença de pontos de afastamento entre a produção de Elomar e a poesia medieval, pois o poeta prefere um diálogo parcial<sup>13</sup>.

Elomar Figueira Mello, que imbrica tanto os pressupostos do erudito quanto do popular, faz tributos à tradição lírica trovadoresca, revivificando-a e a atualizando em ambiente sertanejo, em um diálogo entre literatura e música, remetendo-nos ao conceito de intertextualidade, que abrange as várias formas pelas quais a produção e a recepção de um texto pressupõem o conhecimento de outros textos, outras literaturas e diferentes culturas.

O elo entre canção e literatura está impregnado na formação da própria cultura. Por muito tempo a escrita foi apenas um meio secundário de transmissão dos costumes de uma

<sup>13</sup> Adiante mostraremos essa evidência em duas canções: “Cantiga de Amigo” e “Incelença pro Amor Retirante”.

sociedade, pois a disseminação da literatura ou da ciência, pela escrita, era pequena. Tivemos que contar com “a transmissão oral, através dos jograis-recitadores<sup>14</sup>, cantores e músicos ambulantes que divulgavam nas feiras, castelos e cidades um repertório musical e literário estimulado diretamente pelos ouvidos” (SARAIVA, 1975, p.37).

Aliás, o diálogo entre canção<sup>15</sup> e literatura existe desde a origem da própria Língua Portuguesa. Poesia e canção por várias vezes formaram uma só voz, em outros momentos tratadas como artes distintas, ora consideradas sinonímicas e, outrora, depararam-se com uma grande cisão, que é o que ocorre de certa forma já com a poesia palaciana. Durante muito tempo, a poesia foi destinada à voz e ao ouvido. Na Idade Média, “trovador” e “menestrel” eram sinônimos de poeta. Seria necessário esperar a Idade Moderna para que a invenção da imprensa acentuasse a distinção entre música e poesia.

Além disso, nas mais diversas civilizações, senão em todas, a forma mais corrente de transmissão da literatura e da comunicação deu-se pela via oral, não pela escrita. O que explica o fato de a poesia vir sempre antes da prosa literária, pois como ratifica Saraiva: “quase todas as literaturas se iniciam em verso”, e mais:

Antes de se fixarem no bronze, na pedra, no papiro, no papel ou no pergaminho, as histórias, as narrativas, e até os códigos morais e jurídicos gravavam-se na memória dos ouvintes; e havia artistas que se encarregavam de as divulgar, os aedos e rapsodos entre os Gregos, os bardos entre os Celtas, os jograis entre os povos românicos medievais. (1975, p. 43)

Esses artistas encarregados de fazer a História vir à tona aos olhos da população se enveredavam pelo ritmo e/ou pelas rimas dos versos para facilitar a memorização. No caso da poesia portuguesa, apenas muito tempo depois a literatura oral iria parar nos Cancioneiros.

A partir do século XVI, a lírica foi abandonando o canto para se destinar cada vez mais à escrita; todavia, mesmo separados, o poema continua preservando traços da antiga relação com a música. Certas formas poéticas como os madrigais, o rondó, as baladas e as cantigas não só medievais como modernas ainda travam claramente um diálogo com a música: explorando a sonoridade no próprio texto verbal.

<sup>14</sup> Segundo Saraiva (1975), foi com os jograis que as literaturas românticas e os gêneros modernos de ficção nasceram. Na Península, os jograis também eram chamados de *segréis*.

<sup>15</sup> De acordo com Mariz (1985) a canção pode ser considerada o núcleo de todas as formas musicais. O mesmo afirma que até o século XI a canção popular tinha uma só melodia e apenas um verso que seriam repetidos, às vezes, por um estribilho. Nos séculos posteriores, os versos foram duplicados e o estribilho foi firmado, mas foi só no século XII que ampliaram melodias binárias e ternárias, depois surgiram os rondós e outros tipos de “aperfeiçoamento” dos estribilhos.

No mais, desde o princípio da Literatura Portuguesa, temos o registro de musicalidade e literatura partindo da mesma face. Outrossim, há uma clara ligação entre poesia e música, pois “a poesia dos trovadores havia promovido a aliança medular entre a letra do poema e o som, de modo que não se concebia a poesia separada da instrumentação e do canto. (daí o designativo *canção*, *cantiga*, *cantar*)” (MOISÉS, 2003, p. 282).

É evidente a interface entre poesia e música, afinal, a canção popular<sup>16</sup> caracterizada como um discurso associativo de aspecto afetivo e significativo, acaba fazendo parte da memória coletiva de uma comunidade, funcionando como indicador de determinadas práticas sociais e de repertórios específicos, além de relacionar-se a todo um contexto histórico e geográfico. Aliás, assim como Luiz Tatit, pensamos que “o cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial” (1996, p. 9). Logo, as canções trazem “tensões” locais e aspectos cheios de oralidade e lembranças de uma comunidade.

Além de trazer os elementos da “terra”, como já se nota no próprio título das cantigas, as letras das canções de Elomar também possuem os artifícios linguístico-melódicos peculiares à especificidade da linguagem literária, apresentando som, ritmo, imagens, métrica, sintaxe diferenciados. Tais elementos intensificam, condensam, invertem e/ou ampliam os signos em criação de semânticas diversas.

Ao considerar a linguagem literária um desvio, ou melhor, uma “deformação” da linguagem comum, vemos nitidamente que o menestrel propõe uma poética, embora sem os limites e tabus prefixados pelas escolas literárias. O valor artístico da obra de Elomar, ao escapar do padrão e dos ditames da maioria da crítica literária, consegue dialogar não só com contexto nordestino como com o feudal via linguagem *sertaneza*<sup>17</sup>. Tal “fusão” leva-nos a pensar ainda mais no estranhamento do texto elomariano como elemento literário, graças à estilização.

O estranhamento, sendo um artifício poético e linguístico, afasta-nos da linguagem comum e do espaço real. Essa linguagem reflete uma proposta que revela a si e a um sertão poético além de nosso tempo e espaço, por parte da apresentação do poeta e pelo olhar do

<sup>16</sup> Mariz (1985) afirma ainda que a canção popular, por conta do ritmo, fica mais retida na memória do que os cantos gregorianos e que a canção brasileira existe há três séculos, embora ela só seja inserida em concertos de obras eruditas muito tempo depois e com o auxílio de Alberto Nepomuceno (1864 – 1920).

<sup>17</sup> Neologismo do próprio Elomar Figueira Mello, que nos utilizamos para retratar tudo que é relativo ao sertão. No caso acima, empregado para fazer referência à língua do povo sertanejo. Tal neologismo pode, também, ser compreendido como uma idiosincrasia, pois se configura como uma forma peculiar de o poeta ver e sentir o sertão nordestino.

receptor. Lembremo-nos, pois, que aqui falamos em dois tipos de receptor: *o sertanejo* – sem conhecimento erudito e muitas vezes iletrado – e *o letrado* – muitas vezes acadêmico e erudito. No primeiro, o estranhamento se dará pelas cultas alusões de Elomar; no segundo, o estranhamento poderá ocorrer pela remição regional do compositor ao se utilizar das variantes do sertão e pela sonoridade resgatada de muitas canções populares.

Podemos afirmar que a literatura não vive sem o diálogo com a cultura, aliás, a literatura é um objeto cultural. E o que Elomar faz é exatamente estabelecer um grande diálogo entre culturas, mitos, falares, espaços geográficos, elementos que estruturam o elo entre o sertão e o medievo, sempre se utilizando da estranheza e da potência que possui a linguagem poética.

Afinal, um compositor não necessita da linguagem científica, do puramente lógico-racional e/ou da imparcialidade que permeiam a escrita de um historiador; tanto que, ao evocar um “sertão poético”, irá voltar-se para um passado medieval e selecionará, através da memória, o que quer enaltecer, porquanto a reminiscência não é um mero registro e “recordar é um ato de alteridade” como afirmara Catroga (2001, p.45). Sentimentos e imagens como a saudade e a dor são transformados em metáforas, metonímias e eufemismos, pois os poetas recordam pelo transbordar da palavra literária.

Ao recordar, pela canção, Elomar “reitera” as relações da “outridade” do povo sertanejo e das questões advindas da seca, como: o abandono do sertão, sentimento passional de perda afetiva, percalços da vida em êxodo, expectativa de volta, glorificação e reintegração à própria terra, além de ressaltar os mitos e falares da região. Logo, as descrições presentes nas cantigas são produtos da memória seletiva e do crivo de escolhas do poeta, mas o fato de optar pela “palavra cantada”, acaba engendrando também na memória coletiva, haja vista a cultura ser transmitida mais facilmente pelas gerações a partir das cantigas populares, por se aproximar do povo não só pela linguagem, mas pela melhor propensão de se memorizar a letra e os ritmos cantados. Sobre a “poesia cantada” e questões etimológicas, Massaud Moisés nos diz:

a palavra “canção” deriva do Latim *cantione* -, acusativo de *cantio*, *onis* (“canto”, “canção”), que por sua vez se prendia ao verbo *cano*, *canis*, *cantum*, *canere* (“cantar”). Basta um relance de olhos pela etimologia do vocábulo “canção” para surpreender a dificuldade que vamos enfrentar. Sabemos que a poesia lírica despontou intimamente associada à música, como evidencia a origem do termo “lírica”, que retoma a “lira” (<*lira*, *ae*), instrumento musical. (2003, p. 281)

As palavras de Massaud Moisés levam-nos à outra questão, talvez mais real que o possível afastamento entre poesia lírica e música, pois tal separação faz com que se abra “um abismo entre literatura de massa, produção popular em conexão direta com a vida cotidiana de seus leitores, e a literatura de elite, lida pelos profissionais – críticos, professores e escritores – que se interessam somente pelas proezas técnicas de seus criadores” (TODOROV, 2009, p. 67). E é por afastar tanto o ensino da diversidade literária e cultural de uma região que, às vezes, pouco se sabe sobre o próprio constructo lítero-histórico e menos ainda é ensinado nos colégios.

Embora tenhamos como estudo as cantigas elomarianas, não podemos deixar de mencionar que Elomar não foi o primeiro a descobrir um canal possível da manifestação poética em canções. Podemos destacar grandes nomes da música que alteram a ideia de que a canção popular não pode ser literária, dentre eles: Caetano Veloso, Chico Buarque, Dorival Caymmi, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Noel Rosa e Vinícius de Moraes, esses e outros cantores são mencionados no estudo de Vasco Mariz em *A Canção Brasileira: popular e erudita* (1985).

Assim, a canção tornou-se um fenômeno cultural que se identifica a um dado momento histórico. O diálogo entre canção e literatura destacou-se, principalmente, em dois momentos. No Modernismo, em 1922, com ruptura estética com a tradição literária; e, com o surgimento do movimento tropicalista do final da década de 1960. Não estamos negando aqui a ligação entre a canção e a literatura já na Idade Média com o Trovadorismo, mas, pelo contrário, dizer que depois desta, tal ligação ficou de certa forma, guardada e/ou esquecida, entretanto em todas as culturas, no passar dos tempos, a canção sempre esteve presente, com maior ou menor intensidade.

Citemos, pois, que Elomar – com canções que se abrem para possibilidades críticas e históricas – também se volta para a nação, para a terra, para a cultura e para o povo, sem a necessidade de exaltar exacerbadamente a construção de mito, beleza e perfeição, como ocorrera no Romantismo. Assim, Elomar, mesmo mantendo conceitos cultos e hierárquicos da tradição literária e da cultura erudita, traz valores e transfigurações do imaginário coletivo e popular, ambos sem a veia utópica da idealização romântica do sertanejo, da vida deste ou da terra em que vive e sobrevive. No entanto, o homem sertanejo se assemelha mais a uma idealização de herói medieval e o sertão é “elevado” ao gênero épico.



A verve utópica aparece, mas sob uma capa medieval que, de certa forma, chega como um projeto de resistência às mudanças pelas quais o sertão nordestino tem passado. A resistência, quimérica talvez, ao sertão modernizado na aparência, na ideologia e até na linguagem, faz emergir uma poética voltada para um sertão arcaico, medieval e um passado idealizado, de seres fortes e que não se esquivam perante as dificuldades, verdadeiros cavaleiros e heroínas sertanejas. A busca pelo sertão arcaico, quiçá um conservadorismo cultural de enfrentamento à modernidade.

Tendo em vista uma análise comparativa entre as composições de Elomar e as cantigas medievais, posto a ressignificação da lírica medieval na poética deste e a exaltação dos valores e modelos da época, é necessário observar que temos na própria origem do Trovadorismo certa miscigenação.

Sabe-se que o Trovadorismo é advindo da França, “é da Provença que vem o influxo próximo. Aquela região meridional da França tornara-se, no século XI, um grande centro de atividade lírica, à mercê das condições de luxo e fausto oferecidas aos artistas pelos senhores feudais” (MOISÉS, 1983, p. 24).

A poesia medieval portuguesa alcançou, na metade do século XIII, ponto mais elevado da poética trovadoresca. No entanto, foi em Provença, região meridional da França, no século XI, o polo central de atividade poética, graças aos financiamentos dos senhores feudais na produção artística. Nessa época, o poeta era chamado pela alcunha de “troubadour”, em Provença, no norte da França; porém, recebia o nome de “trouvère”<sup>18</sup>.

A produção cultural da época tinha como principal meio de transmissão a oralidade. Saraiva deixa patente que o próprio nome de “*cantigas* é a este respeito muito elucidativo” (1975, p.49). *A priori*, os cantadores, quer dizer, os trovadores percorriam as aldeias em cortejos e romarias, exaltando repertórios poético-musicais, fazendo com que, muitas vezes, as canções se perdessem com o tempo. Com intuito de não mais perdê-las, *a posteriori*, as composições foram “guardadas”, ou melhor, agrupadas em Cancioneiros<sup>19</sup>.

É nesse contexto feudal que a lírica trovadoresca chega a Portugal e ganha um novo revestimento. Entre 1198 e 1418, acontece o Trovadorismo que, por sua vez, é a tradição mais antiga da lírica portuguesa. Em Portugal, o Trovadorismo, além do caráter provençal, recebe

<sup>18</sup> Conforme Moisés, o radical *trouver* significava “achar”, remetendo-nos à ideia de que os poetas deveriam “encontrar” sua canção e sua poesia (1983).

<sup>19</sup> Coletânea de canções. Das grandes coletâneas medievais da poesia galaico-portuguesa, apenas quatro chegaram até os dias de hoje: Cancioneiro da Vaticana, Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da Biblioteca Nacional e Cantigas de Santa Maria, segundo Moisés (1983).

também características bem peculiares da cultura popular, havendo assim uma fusão da corrente vinda da França com as tradições lusitanas.

O que acontece, então, com a chegada da poética provençal em solo português é justamente a junção da tradição que possui a poesia francesa com a cultura existente no novo ambiente em que o Trovadorismo se propagou. Dessa forma, a poesia poderia representar tanto o ambiente e os acontecimentos existentes do povo simples que vivia no campo, como se voltar para a realidade dos senhores feudais. Existia em Portugal, desta maneira, não uma forma lírica única como ocorria na França. Surge a necessidade de uma nova maneira de poetar e assim se consolidam duas líricas, uma para representar o mundo palaciano e outra para dialogar com o dia a dia da população.

Afirmamos aqui o surgimento inicialmente das Cantigas de Amigo e só depois das de Amor por dois motivos. Numa primeira instância, pelo fato de o crítico literário José Saraiva afirmar em *História da Literatura Portuguesa* que da Cantiga de Amigo distinguem-se “mais de um estrato de civilização, de cultura, de ambiente social” (1975, p. 50) e menciona três grupos: uma inspirada na vida popular rural, outra em ambientes domésticos e uma terceira que é situada no ambiente da corte, o que mais adiante o próprio intitularia de Cantiga de Amor.

Numa segunda instância e partindo pelo viés intertextual deste trabalho, lembramo-nos de uma das Cantigas de Amor mais conhecida de D. Dinis em que ele mesmo afirma querer seguir o modelo Provençal de cantar. Vejamos:

Quer' eu em maneira de provençal  
fazer agora um cantar de amor  
e quererei muit' i louvar mia senhor,  
a que prez não formosura não fal  
nem bondade, e mais vos direi en:  
tanto a fez Deus comprida de bem  
que mais que todalas do mundo val.  
(DINIS, in Instituto Camões, 2013)

Embora D. Dinis afirme a influência das cantigas provençais para fazer seu cantar de amor e da mesma ênfase dada por Saraiva, este afirma que “nem sempre foi fácil determinar exatamente a fronteira entre as cantigas de inspiração burguesa e as de inspiração cortês” (1975, p. 51).

É válido enfatizar que esse diálogo entre a vertente mais popular da poesia trovadoresca e o trovar fidalgo formam elementos importantes para também pensarmos no

modo como, séculos depois, Elomar reaproxima os valores/modelos dessa tradição trovadoresca de um contexto novamente popular. Nesse processo, trava um diálogo com a tradição trovadoresca, trazendo elementos característicos para um contexto sertanejo. Ao fazer essa reelaboração, o poeta contemporâneo não respeita, entretanto, os limites que separam as Cantigas de Amor das Cantigas de Amigo, e, às vezes, dialoga inclusive com as Novelas de Cavalaria, como já fora exposto, operando em suas composições uma fusão entre esses artefatos culturais e literários.

A troca de influências que ocorreu entre a poesia portuguesa e a francesa serve também para pensarmos na relação existente entre a lírica de Portugal e a tradição artística brasileira; pois, embora em nosso país não tenha existido um momento literário chamado Trovadorismo, há, mesmo em nossos dias, poetas brasileiros que realizam um diálogo com a tradição medieval como, por exemplo, Ariano Suassuna. Esses elementos medievais são citados e ganham espaço em alguns capítulos de livros de Carlos Newton Júnior, como em *Almanaque Armorial* (2008) e *O pai, o exílio e o reino* (1999), além de Durval Muniz, em *A Invenção do Nordeste* (2011).

Devido a antigos laços históricos com Portugal, acabamos tendo também uma relação maior com a lírica portuguesa, o que nem sempre notaremos com outros países, ao menos não com tanta aproximação. Assim, a presença de pontos de contato entre a tradição trovadoresca e a lírica brasileira justifica o fato de que, mesmo em épocas diferentes, possamos perceber a presença de traços do Trovadorismo na lírica de alguns de poetas brasileiros, ainda que estes estejam inseridos em realidades socioculturais bem diferentes das que se configuraram na época feudal.

Aliás, nunca tivemos, do ponto de vista histórico, uma Idade Média nem, conseqüentemente, uma sociedade feudal. Porém, o contexto nordestino se aproxima em muitos pontos ao medieval quando pensamos, por exemplo, que ambos possuem estruturas sociais rígidas que determinam a função do homem e da mulher perante a sociedade e, de formas diferentes, uma visão teocêntrica do mundo. Observando esses pontos, o baiano de Vitória da Conquista, aproveita-se do modelo de poesia lírica do Trovadorismo para representar a cultura do povo sertanejo. Pontos esses, destacados e analisados por Alceu Amoroso Lima (1960) em estudos sobre o sertão de Recife. A respeito dessa não existência do feudalismo em terras recifenses, revela:

Ali se cultiva ainda o orgulho dos velhos apelidos. Diz-se que nunca houve feudalismo no Brasil. Pode não ter havido, no sentido rigoroso da expressão, como houve no Velho Mundo, inclusive pela ausência de títulos nobiliárquicos como lá, por influência do espírito democrático de Pedro II. Mas houve, sem dúvida alguma, o **espírito feudal**. E a aristocracia pernambucana dos Senhores de Engenho foi, porventura, a que em todo o Brasil deixou mais reflexo nos costumes e até no tipo físico dos seus descendentes. (1960, p.19)

O contato histórico revelado por Lima também se afirma na ligação geográfica, o que ele nos evidencia também se apresentou em outros lugares, ou melhor, em todos os Estados, pois o *espírito feudal* não se deu apenas no Recife, mas por muitas partes do Brasil, fato que ainda persiste em várias regiões, mesmo no século XXI. Embora Lima (1960) assuma uma postura muito tradicional e até, de certo modo, ultrapassada e essencialista, serve-nos para a evidência de elementos em comum entre o feudalismo e a cultura/economia no sertão: apego aos velhos apelidos/títulos nobiliárquicos e à postura de Senhores de terras e que se achavam donos de pessoas.

O contato demonstra que a literatura também não pode se eximir do intertexto com os outros domínios do saber. Dessa maneira, a literatura só pode ser pensada se considerarmos o modo como tradições literárias diversas se estabelecem num tecido polifônico entre cultura, espaço geográfico e com a própria arte. O diálogo com a tradição medieval, que percebemos na poética de Elomar Figueira Mello é; portanto, resultado de uma visão de literatura contemporânea, que se pondera como um tecido polifônico, no qual compreendemos o diálogo entre várias vozes e tradições. Tal visão implica pensar a literatura numa perspectiva que não desconsidera a importância da história dentro de uma abordagem literária. Isso acontece porque é impossível desvincular qualquer produção literária de seu contexto histórico. Assim, concordando com Eagleton, acreditamos que “a literatura, no sentido que herdamos da palavra, é uma ideologia. Ela guarda as relações mais estreitas com questões de poder social” (2003, p. 30). A importância da consideração da perspectiva histórica para o desenvolvimento da análise dialógica justifica-se pelo fato de, embora em contextos históricos e culturais diferentes, encontrarmos pontos através dos quais podemos aproximar o contexto medieval ao sertanejo.

Nessa vertente dialógica entre as vozes sociais do Nordeste e da Idade Média, insere-se a inversão do eu-lírico, ou seja, enquanto nas Cantigas de Amigo se supõe a fala da mulher clamando pelo homem, que por sua vez iludiu dizendo que a amava e ficaria para

sempre ao seu lado e depois a abandona; nas cantigas de Elomar, a amiga é quem parte e deixa o violeiro a chorar/cantar passivamente esperando retorno da amada.

Como consequência da inversão da voz feminina, nas Cantigas de Amigo<sup>20</sup>, que passa a receber na produção do poeta contemporâneo uma voz masculina, a dor do abandono, antes sofrida pela mulher, é agora reelaborada, e quem sofre a perda do amor é o homem sertanejo, como podemos observar a seguir nos fragmentos da “Cantiga de Amigo”<sup>21</sup>

Lá na casa dos Carneiros  
 Onde os violeiros vão cantar louvando você  
 Em cantiga de amigo  
 Cantando comigo somente porque você é  
 Minha amiga, mulher  
 Lua nova do céu que já não me quer  
 Dezesete<sup>22</sup> é minha conta  
 Vem amiga e conta uma coisa linda pra mim  
 Conta os fios dos teus cabelos  
 Sonhos e anelos  
 Conta-me se o amor não tem fim  
 Madre amiga é ruim  
 Me mentiu jurando amor que não tem fim  
 Lá na casa dos Carneiros  
 Sete candeieiros iluminam a sala de amor  
 Sete violas em clamores, sete cantadores  
 São sete tiranas de amor para a amiga  
 Em flor  
 Que partiu e até hoje não voltou  
 Dezesete é minha conta  
 Vem amiga e conta  
 Uma coisa linda pra mim  
 Pois na casa dos Carneiros  
 Violas e violeiros  
 Só vivem clamando assim  
 Madre amiga é ruim  
 Me mentiu jurando amor que não tem fim  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Como já dissemos, os pontos em comum possibilitam que as características da lírica trovadoresca sejam presentes nas composições de Elomar através do diálogo que ele

<sup>20</sup> Notamos, assim como Le Goff & Schmitt (2006), Moisés (1983) e Saraiva (1975), que além de o trovador nas Cantigas de Amigo “simular” a voz da mulher, diferente do que ocorre nas Cantigas de Amor em que ele fala em seu próprio nome, há ainda uma série de diferenças: a primeira destacar-se-á pela designação *paralelística*, pois apresenta estrutura versificatória, rítmica e refrão a que a segunda não se dedicará tanto, esta por sua vez terá um autêntico formalismo. Um subtipo das Cantigas de Amor é a *cantiga de meestria*, canção de influência provençal e que é desprovida de refrão e de repetições.

<sup>21</sup> Essa canção foi gravada pela primeira vez em 1972, lançada no LP Das Barrancas do Rio Gavião e regravação mais quatro vezes. Em 1980, no CD Parcelada Malunga; em 1984 foi regravação duas vezes, respectivamente nos CDs Cantoria e Cantoria2; e, por fim, em Dos confins do Sertão, 1986.

<sup>22</sup> Guerreiro (2007) sugere-nos que dezesete é, provavelmente, a idade da moça, visto que várias vezes o eu-lírico a chama de amiga em flor. Embora tal pressuposto, tomaremos a expressão *dezesete é minha conta* como sendo uma data importante para o violeiro, possivelmente a própria idade, uma vez que ele se utilizou do pronome possessivo, além de não desconsiderarmos a possibilidade de representação de anos ou meses de espera pelo retorno da amada, uma vez que notamos a possibilidade de dupla semântica e que ambas se sustentam na canção.

estabelece com essa tradição literária. As diferenças de contexto, entretanto, permitem que muitas das características das composições medievais sejam, nesse contato, reelaboradas. Isso justifica o modo como os traços peculiares das Cantigas de Amigo e de Amor passam por um processo de fusão através dos quais determinados limites desaparecem. É tanto que:

durante toda a Idade Média, a mulher é objeto de uma real veneração que implica em respeito e proteção. A partir do século XII, esse sentimento se individualiza e se transforma em amor cortês, pelo qual o cavaleiro ou o poeta dedica a sua dama um fervor generoso e desinteressado. (IVAN GOBRY, in LACERDA, 2008, p. 15)

Como percebemos em Gobry (2008), em paralelo ao aporte referente à *Cantiga de Amigo*, poderemos depreender que nela há características em comum com as duas formas líricas de cantar o amor na Idade Média. Há uma veneração pela mulher e um amor cortês, mas o amor foi real, não inatingível, ela se fora e já não o quer mais, criando uma coita amorosa em que o homem é quem se lamenta. Além disso, o ambiente em “*Cantiga de Amigo*” é a *Casa dos Carneiros*, o que nos leva, por inferência, a notar que tal relação não ocorreu entre pessoas da classe subalterna.

A canção ainda se afirma como elemento de nossa memória, inclusive coletiva, numa constante movimentação entre casa e universo, sertão e mundo, e, passado e presente, em adesão tensional e intencional da voz de outrem, sem, porém, reproduzir a voz do eu-lírico das Cantigas de Amigo, respeitando a sociedade contextualmente atualizada em ambiente sertanejo, pois não há várias vozes se justapondo, mas uma relação de polifonia, chamada por Bakhtin também de vozes equipolentes, pois “desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos” (2013, p. 49).

Aliás, na simbologia “romântica” da cantiga destacada, encontramos as nuances medievais em dualidade evidente. Se por um lado temos o domínio sobre as formas, símbolos e conteúdos, tipicamente herança das Cantigas de Amor, por outro, temos também à Cantiga de Amigo, a inspiração na vida rural, o refrão (atestando uma espécie de coro de violeiros), o caráter paralelístico, a queixa mística e encantatória, preso às aliteraões, assonâncias e paronomásias, que sonorizam ainda mais a saudade e o drama passional do violeiro sertanejo, que clamando pela amada que o abandonou, deixa-nos vestígio do local que outrora fora o espaço de amor.

A *Casa dos Carneiros*, que era o templo de amor, agora é espaço de lamentos “que não tem fim”; afinal, como clama o pobre violeiro, a amada é ruim, “[...] mentiu jurando amor

que não tem fim [...] partiu e até hoje não voltou”. O local sagrado é, ambigualmente, escolha do amado para tecer lamuriosamente a espera da “madre amiga”, entoando repetidas vezes seu canto em um constante jogo de significados com o número sete<sup>23</sup>, número considerado mágico e cabalístico pelas muitas comunidades discursivas, o que podemos ratificar com o que nos deparamos no Dicionário de Símbolos: “O número sete, pela transformação que inaugura, possui em si mesmo um **poder**, é um número mágico” (2009, p.828).

Se o número sete aparece ligado a simbologias místicas, podemos depreender da canção, que o violeiro canta sete tiranas de amor, iluminado por sete candeeiros, acompanhado de sete violas e sete cantadores para que o tom de profecia/lamento fosse ainda mais forte e que o ciclo de tristeza se encerrasse com a ida da amada ao seu encontro pela evocação do cantador e pela ênfase do número, destarte, haveria uma renovação amorosa. Lembremo-nos, ainda, que não só no sertão como na própria Idade Média, o clamor religioso e o poder da oração são supervalorizados, na cantiga em estudo isso é reiterado pelo tom de oração que tem o cantar do violeiro para que haja o retorno da amada. Além do relevo dado ao “canto-oração”, pelo número sete, que também evoca a memorização do cantar, há um ritmo de maior expressividade, processo criado pelos recursos estilísticos empregados, como: o paralelismo da canção, os segmentos melódicos e o refrão, ambos já citados.

Ainda quanto ao recurso estilístico, o poeta também se apodera de um grande elemento da poesia medieval – *enjambement* – para prolongar a exaltação ou a tensão amorosa e/ou o apelo amoroso do violeiro, como se a tudo isso fosse dado um ar mais sofrível à canção, prolongando o efeito significativo e até místico dos lamentos cantados e contados. Vejamos: “Lá na casa dos Carneiros/ Onde os violeiros vão cantar louvando você/ Em cantiga de amigo/ Cantando comigo somente porque você é/ Minha amiga, mulher [...]” (MELLO, in *Porteira Oficial de Elomar*, 2007). O tom de louvor, aos poucos, é deixado de lado e o de

---

<sup>23</sup> Segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009), o número *sete* está carregado de várias simbologias e em muitas comunidades como, por exemplo, a egípcia, a islâmica, a africana e a hebraica. “Set” é o demônio da mitologia egípcia, o que refugiou a alma do benfeitor Osíris. Decorrente dessa união, há a simbologia do conflito entre o bem e o mal, questões morais e cósmicas. Segundo os islâmicos, assim como para os africanos, sete é o número da perfeição; para aqueles, há sete céus, sete terras, sete mares, sete divisões do inferno e sete portas. Para os hebreus, o número sete carrega o símbolo de totalidade humana: é ao mesmo tempo homem e mulher, soma de quatro e três, tal conceito também é comungado pelos africanos, os quais acreditam que o número quatro representa a feminilidade e o três, a masculinidade, criando a perfeição humana. No que concerne a ligação entre esses números, o cristianismo fala na criação do mundo e da humanidade, lembremo-nos que Adão, em suas primeiras horas de vida, só receberá sua alma na hora quatro e, na hora sete, três horas depois, receberá a companheira, Eva. No mesmo dicionário temos várias menções bíblicas, como: a criação do mundo foi feita em seis dias e o sétimo foi reservado ao descanso; há sete Arcanjos príncipes dos sete Céus; Salomão construiu o templo em sete dias; a cada sete anos os servos são libertados; Eliseu espirra sete vezes e a criança ressuscita; um leproso mergulha sete vezes no rio Jordão e sai curado; no dilúvio, sete animais de cada espécie foram salvos; anunciam a execução final da vontade de Deus no mundo no sétimo dia; a besta infernal do Apocalipse tem sete cabeças; o sete é a chave do Evangelho de São João, são sete menções do Cristo. No mais, temos sete dias da semana, sete planetas, a cobra naja tem sete cabeças, sete é o número atribuído ao culto a Apolo e cada período lunar dura sete dias.

queixa cresce, mesmo sem o cavalgamento. O que fica evidente em versos como: “Madre amiga é ruim”, “Me mentiu jurando amor que não tem fim” e “que partiu e até hoje não voltou”.

A visão de paródia de Hutcheon (1991) serve-nos ainda para compreender a inversão do eu-poético na cantiga elomariana, pois para ela, a paródia – um dos elementos dentro da intertextualidade – é uma forma irônica de resgate e ruptura do passado. Hutcheon afirma que: “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (1991, p.165). Logo, essa relação metalinguística de atração e repulsa acaba fazendo emergir transgressões autorizadas como o bardo elomariano. Neste, porém, não vemos uma paródia, mas uma estilização da tradição medieval em ambiente sertanejo.

Aliás, na “Cantiga de Amigo” de Elomar podemos compreender um diálogo com as primeiras manifestações literárias do galego-português pelo tom paralelístico de caráter folclórico. Nas cantigas paralelísticas<sup>24</sup> tínhamos um refrão enfático para mostrar questões circunstanciais, sempre em jogos rítmicos entre as estrofes. Elomar, seguindo esse processo melódico, rima a locução adjetiva “dos carneiros” com o substantivo “violeiros”, a locução adjetiva “de amigo” com a preposição e o pronome pessoal em contração “comigo”, o substantivo “mulher” com o verbo “quer”, o substantivo “conta” com o verbo contar, conjugado “conta” e assim por diante, sobressaindo, portanto, rimas ricas. Se por um lado temos as rimas ricas que nos lembrariam das Cantigas de Amor pelo esmero clássico e polidez textual; por outro lado, temos o coloquialismo da linguagem de um violeiro que exalta a frustração natural de cotidiano de quem perdera o grande amor, mostrando, mais uma vez, que o poeta não se prende aos ditames de um estilo medieval ou doutro.

O eu-lírico da cantiga repete a oração: “dezessete é minha conta” e a locução “lá na casa dos Carneiros”. Logo, em forma de refrão, ele exalta o tempo que se passa sem a amada e o local ora de amor e agora de espera. Há ainda o tom reconfigurado, ou melhor, agora mais explicitado, da palavra “amiga”, que nas cantigas medievais tinham a conotação de “namorada” e/ou “amada”, agora, direta e, talvez, pleonasticamente, o trovador/violeiro diz: “Minha amiga mulher/ Lua nova do céu que já não me quer”. O pronome possessivo “minha” assim como o substantivo adjetivado “mulher”, evidenciam ainda mais a questão de um amor carnal tipicamente presente nas Cantigas de Amigo. No entanto, dos mesmos versos, podemos

<sup>24</sup> Podemos perceber o paralelismo em alguns versos de Martin Codax, por exemplo: “Eno sagrado, em vigo / baylava corpo velido: / Amor Ey! / Em Vgo, no sagrado / baylava corpo delgado: Amoy ey!” (CODAX, in SPINA, 2008, p.108).



depreender que o poeta se desloca de conceitos e ideologias da cantiga de origem popular em razão de não ser a mulher a se queixar do namorado que se foi sem nada dizer. A indignação é do violeiro que, apaixonado, louva a amada assim como se queixa da mesma junto aos outros violeiros, pois são: “Sete violas em clamores, sete cantadores/ São sete tiranas de amor [...]”. Entre sonhos e lamentos, o eu-lírico pede e tem anelos de que a amada ressurgja à *Casa dos Carneiros*, assim como as ribeirinhas iam pedir à natureza pelo retorno do amigo. Notemos que apesar de falar da ingratidão da amada que fez juras e se foi, o violeiro ainda “louva” os encantos da moça e a compara com a lua nova, remetendo-nos à juventude dela.

Ainda pela verve metafórica, podemos dizer que a imagem da amada se associa à imagem da lua nova além dos contornos de beleza e de juventude, ultrapassa a semântica de elementos externos para internos e mais profundos, pois ambas se fazem presentes mesmo na ausência. Assim como não vemos a lua nova, mas sabemos que ela está lá; pela recordação e versos de saudade do violeiro, a amada se faz presente.

A constante dualidade se apresenta também em outros versos. O entorno que figura entre o sonho, a aspiração, o desejo e a indignação também se mostram ambigualmente nos versos: “Conta os fios dos seus cabelos/ Sonhos e anelos/ Conta-me se o amor não tem fim [...]”. Contar os fios, por exemplo, pode denotar uma narrativa a ser compreendida fio a fio, como se o novelo fosse se desfazendo enquanto a amada era desejada; o termo pode também ser visto como o ato de narrar o amor ou, apenas, de quantificar os fios dos cabelos da amada entre o espírito ilusório do sonho, os anseios e aspirações do violeiro.

Além do diálogo com a cantiga galego-portuguesa, pelo tema da queixa em relação à ingratidão e pelas palavras do próprio violeiro, a composição também estabelece um intertexto com as tiranas, cantigas populares, pois são “Sete violas em clamores/ Sete cantadores/ São sete tiranas de amor/ Para a amiga em flor/ Que partiu e até hoje não voltou [...]”, logo, os violeiros formam uma espécie de coro que reclama, em sentenças dolorosas, a partida da amiga.

Se a intertextualidade é “a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simples diálogo” como é evidenciado por Samoyault (2008, p.9), podemos dizer que Elomar cria essa tessitura de retomada e entrelaçamento de imagens e culturas, fazendo uma interação com o discurso das cantigas lírico-amorosas medievais e com as formas de cantar do sertão. Assim, nas canções elomarianas, detectamos um efeito de leitura de contexto trovadoresco, uma interpretação desse mundo e a reescrita pela memória

do leitor e do escritor, tudo delineado pelos “preceitos” do sertão, afinal, “as práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas” (SAMOY AULT, 2008, p. 68).

Pensar então nas representações da poética estudada é, também, volver-se em uma análise que nos conduza à síntese da identidade pela memória do poeta e pela ligação histórica e cultural criada por ele. Em virtude das peculiaridades das canções, teremos a configuração/criação de um sertão entre as imagens míticas consagradas do Nordeste e o paralelo mnemônico com o medievalismo pela escolha/seleção de equidades parciais entre as duas poéticas, como experiências das vozes inscritas via metáfora pelas canções do poeta/violeiro.

Ao considerar que “a identidade se constrói e se reconstrói constantemente no interior de trocas culturais que são socializadas” (WANDERLEY apud FECHINE e SEVERO. 2007, p.13) podemos compreender melhor os paralelos (re)vividos e (re)configurados do medievalismo nas canções analisadas, pois nenhuma identidade existe por si só, mas em uma relação constante com outras culturas.

Para tanto, Elomar também cria diálogo com a forma de cantar dos menestrelis e errantes em “Incelença pro Amor Retirante”<sup>25</sup>, embora sempre em novo tom. Se outrora tínhamos nas Cantigas de Amigo a exteriorização do eu-lírico feminino pela palavra do *troubadour*, agora há o mesmo caráter confidencial, paralelístico e simples; porém, não temos uma mulher manifestando sua paixão ou sua dor como já se disse *opus citatum*. Vejamos um fragmento da canção:

Vem amiga visitar  
A terra, o lugar  
Que você abandonou  
Inda ouço murmurar  
Nunca vou te deixar  
Por Deus nosso Senhor  
Pena cumpanheira agora  
Que você foi embora  
A vida fulorô  
Ouço em toda noite escura  
Como eu a sua procura  
Um grilo a cantar

---

<sup>25</sup> Canção lançada em 1972 no LP Das Barrancas do Rio Gavião e regravada em 1989 no CD Elomar em Concerto. Incelença é uma expressão musical no Nordeste e que é executada, geralmente, em velórios. Desta forma, instaura-se um tom fúnebre em que o violeiro indiretamente se enlaça graças à partida da amiga.

Lá no fundo do terreiro  
 Um grilo violeiro  
 Inhambado a procurar  
 Mas já pela madrugada  
 Ouço o canto da amada  
 Do grilo cantador  
 Geme os rebanhos na aurora  
 Mugindo cadê a senhora  
 Que nunca mais voltou  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Nessa canção, o fulcro de sofrimento amoroso não é o feminino, pois nos deparamos com um eu-lírico masculino que canta nostalgicamente, salienta a vida no campo e conversa com amigos animais, dizendo, inclusive, que eles também clamam à procura da amiga que abandonou a ele, a terra e a todo o rebanho. Há, na relação do eu-poético com os animais, também uma transgressão do modelo das Cantigas de Amigo, uma vez que não existe, de fato, um diálogo/desabafo do cantador com o rebanho ou com os grilos, mas uma espécie de reflexo do mesmo na natureza, ou melhor, ele se “projeta” nos animais que, por sua vez, refletem a situação passional do cantador. Nesse caso, temos um paralelo maior com o Romantismo que propriamente com o Trovadorismo, pois neste período a natureza se apresenta como uma amiga atenta às reclamações e desabafos do eu-lírico; enquanto naquele, temos mais uma projeção do sentimento na natureza.

A apresentação geralmente de mulheres das camadas populares: pastoras e camponesas ingênuas são substituídas pelo humilde violeiro, que se projeta e a seu amor que o deixara ao léu na terra pátria. O drama da mulher que se depara sozinha, depois de um amor carnal, pois o amigo foi para a guerra ou a deixou por outra é substituído na canção elomariana por um sertanejo que, em devaneio, ainda escuta as promessas não cumpridas da amiga: namorada e/ou amante em noite escura a procurá-la, assim como diz notar que os animais também clamam pela senhora “que nunca mais voltou”.

A depuração sentimental exagerada; o ambiente rústico e simples da Cantiga de Amigo; a natureza, amiga e confidente; a inquietação e os lamentos permanecem em “Incelença”; no entanto, não é a donzela quem se lamenta, mas o sertanejo; o encadeamento descritivo e narrativo aparece em ambiente sertanejo, a coita e o monólogo são transparecidos pela voz masculina e a natureza personificada atrela-se não ao mar, às aves, flores e ovelhas, mas a grilos cantadores e rebanhos do sertão brasileiro. A atualização se dá ainda quando o violeiro pede notícias ao tropeiro:

Faz um ano in janeiro  
 Que aqui pousou um tropeiro  
 O cujo prometeu  
 De na derradeira lua  
 Trazer notícia sua  
 Se vive ou se morreu  
 Derna aquela madrugada  
 Tenho os olhos na istrada  
 E a tropa não voltou  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

No fragmento, ora destacado, Elomar, ironicamente, insere o tropeiro como o transmissor das boas-novas em relação à possibilidade de notícias da amada. Notemos; pois, que o tropeiro não aparece aleatoriamente, pelo contrário, simboliza histórica e geograficamente a ligação/diálogo entre o sertão e o litoral, em virtude de ser ele o responsável pelo intercâmbio das mercadorias e dos ocorridos tanto em um lugar como noutro. Sendo ele, o tropeiro, o representante das trocas de mercadorias e informações, o mesmo aparece na canção como única forma de saber notícias da amiga do violeiro, transfigurando-se na esperança do eu-lírico, que agora espera não mais só o retorno da amada, como notícias dela. Em razão de a tropa também não ter voltado, o sertanejo não tira mais os olhos da estrada desde o dia da partida do comboio.

Sendo uma nova leitura e não uma cópia da lírica trovadoresca, o poeta – caracterizando o espaço regional – põe grilos e rebanhos a cantar pela amada que abandonou ao amado e a sua terra. Vejamos algumas personificações: “Ouço em toda noite escura / Como eu a sua procura / Um grilo a cantar / Lá no fundo do terreiro [...] Geme os rebanhos na aurora/ Mugindo cadê a senhora / Que nunca mais voltou [...]” (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007). Assim, na cantiga, é estabelecido não só um clamor amoroso do eu-lírico como um apego e/ou identificação do mesmo com o lugar, o que não ocorre com a amada. Enquanto ela não tem uma relação profunda com o lugar, o violeiro e a terra integram-se, (con)fundem-se.

Evidenciam-se, ainda, a forte presença do cristianismo, do patriarcado e, numa outra direção, o modelo feudal, que contribuem em maior ou menor intensidade para estruturar, na poesia trovadoresca, as convenções do amor cortês assim como a vassalagem amorosa, pontos visíveis também nos aportes das canções em estudo. Em uma conduta híbrida com as cantigas líricas medievais, mas ao sabor do sertão, da criação literária de uma “mudernage” e brincando com os limites de cada cantiga e as distendendo, o poeta trava, pela música, uma

busca pelo passado para cantar a cultura e a identidade do povo pela variante *sertaneza*, símbolos, paisagem e animais.

A questão religiosa é premente tanto na Idade Média quanto no sertão, pois em ambos há uma sociedade que ergue os braços a Deus para pedir auxílio ou para fazer juras como, por exemplo, quando temos um interpelo em “Inda ouço murmurar/ Nunca vou te deixar / Por Deus nosso Senhor [...]”. O que percebemos na poética de Elomar é que o violeiro “reclama” ou desabafa com Deus por a amada ter feito juras e o abandonado.

Posto alguns pontos de contato e afastamento entre as duas líricas em evidência, compreender-se-á que a intertextualidade é sempre lúcida do ponto de vista de não querer copiar e/ou maquiagem a literatura anterior, mas criar uma leitura múltipla pela mistura de discursos pelo valor migratório da palavra, aliás:

‘todo texto é a absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos’, diz Kristeva, na esteira de Bakhtine. Entende-se por intertextualidade este trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que se constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações. (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.63)

Outrossim, em discurso dialógico, temos expressões explícitas e/ou implícitas de vozes anteriores nos textos atuais e, em se tratando de intertextualidade poética, temos uma relação criador/criador de igualdade apropriativa e até deformativa, diferentemente de uma intertextualidade crítica em que nos depararíamos com hierarquias e discursos submissos a uma lei ou égide. No caso da poética em estudo, há tanto uma apropriação como uma “deformação”, lembrando que certos elementos como os culturais e religiosos, por exemplo, não são apropriações apenas do poeta, mas que se misturam a valores do povo sertanejo, independente da literatura fazer ou não tal diálogo.

O que Elomar faz, na verdade, é evidenciar encontros entre culturas pela palavra literária. Pelas cantigas, percebemos uma tradição que se entrelaça entre o erudito e o popular, o real e a ficção, muitas vezes pela via da metalinguagem.

Nas duas cantigas, há um paralelo não apenas com a literatura de cunho medieval; mas, também, travam-se semelhanças com o mundo factual, mais uma heterogeneidade entre canção e realidade, seja ela a atual, a do século XII ou a hibridização desses espaços. Nesse paralelo, ou melhor, nesse retorno às cantigas medievais, reiteram-se identidades, memórias e mitos. Em construção intertextual, os elementos são reinterpretados, reiterados, reescritos e

reatualizados em múltiplas interpretações pela memória do poeta e do leitor pela relação produção-recepção. As várias vozes em diálogo evidenciam ainda mais as diferentes formas de combinar as coordenadas do espaço-tempo, em virtude de as identidades se localizarem em representações simbólicas. É por esse motivo que Jonathan Culler (1999) sugere que os estudos culturais se aplicam, obrigatoriamente, não apenas ao objeto literário e textual, como também aos materiais culturais que circundam o texto em estudo, pois é nesse entrelaçar que temos verdadeiros artefatos culturais pela proposta do poeta cantador entre os caminhos da literatura musicalizada, pois, como afirma Simone Guerreiro:

Elomar é um cancionista e um operista que não só dialoga com a literatura, mas por ela transita com liberdade e fluidez. Suas canções árias possuem densidade na construção da linguagem, diluindo as fronteiras entre poesia escrita e poesia cantada. (2007, p.19)

Tal relação entre literatura e música está na raiz da própria literatura, visto que inicialmente as cantigas medievais eram escritas por trovadores e cantadas por jograis e menestrelis, que levavam a literatura oral pelas feiras, por castelos e por aldeias, sempre acompanhadas por instrumentos como: alaúdes, flautas e violas. A respeito dessa antiga união entre poesia e música, Spina, citado por Azevedo Filho, informa-nos que

Durante a primeira fase a poesia lírica está fortemente compromissada com a música e relativamente com a dança, a cantiga d'amigo mais do que a d'amor. Essa intimidade com a música começa a desaparecer nos fins do século XV, época em que os progressos de ambas, da Música e da Poesia, iniciam a sua autonomia. A cantiga dá lugar à poesia, e o trovador ao poeta. Deixa de ser cantada ou cantável para ser dita ou declamável. (SPINA apud AZEVEDO 1983, p. 18)

A autonomia e/ou separação entre poesia e música não chegou a sua completude no Brasil, principalmente nas regiões do Nordeste, onde grande parte da poesia sempre foi declamada e cantada para *encantar* o povo. No Brasil, pelo fato de a cultura oral ser ainda bastante presente, a canção atrelada à literatura não se dissipou, tomou mais força e se vigorou mais tarde com os poetas violeiros.

## CAPÍTULO 2

### ***O MITO DO BOI ENCANTADO E O CERZIR DE UM HERÓI VAQUEIRO*** **– NOTAS E MEMÓRIAS DE UM POVO SERTANEJO**

*“O aboiar dos nossos vaqueiros, ária tocante e maviosa, com que eles ao por do sol tangem o gado para o curral, são os nossos Ranz sertanejos [...]. Quem tirasse por solfa esses improvisos musicais soltos à brisa vespertina, houvera composto o mais sublime dos hinos à saudade [...]. A voz que aboiava naquele momento tinha um timbre forte e viril, que não perdia nunca, nem mesmo nas inflexões mais ternas e saudosas. Ainda quando sua melodia se repassava de suavíssimos enlevos, sentia-se a percussão íntima de uma alma pujante, que brandia às comoções do amor, como o bronze ferido pelo malho. [...]*

(José de Alencar, *O Sertanejo*)

*amô nun sei pru modi quê  
 facilitei olhei voce  
 foi pur teus olhos pur a fulô  
 pegava o boi boi me pegô  
 é dura a sorte do pegadô  
 morrê da morte chifrada amô  
 mais foi tanto dos vaguêro  
 qui renô no meu sertão  
 qui cantano o dia intêro  
 nun menajo todos não  
 [...]*

(Elomar Figueira Mello, “Histórias de Vaqueiros”)

No Cancioneiro elomariano, não há o enaltecimento de tempos remotos, como também não se negam as confluências das culturas anteriores nas culturas da contemporaneidade. No entanto, o poeta alimenta-se do tempo presente, das particularidades do povo, das verdades, mitos, atitudes e consequências construídas no hoje. Ao absorver assuntos que construíram e constroem a vida do povo do sertão, o aedo-violeiro toma para si o que é oferecido pela região, outrossim, recontando com propriedade em suas notas musicais *as coisa lá da sua mudernage e que o fizeram se tornar um violeiro*<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Menção à cantiga *O Violêro*.

E mais, sendo um sertão em deslocamento e uma rearticulação cantada, as cantigas não podem seguir o estável de uma ou outra cultura, o “deslocamento não é estável, nem constante, nem absoluto [...]” (FOUCAULT, 1996, p. 23). Há, nas cantigas, um espaço duplo de imbricamentos políticos e psíquicos; socioculturais e históricos, rumo à construção de um novo lugar, de um sertão que não é o contemporâneo, muito menos o moderno; que não é o medieval e nem mesmo o sertão físico.

Além disso, nenhuma cultura realmente basta por si só, há sempre a necessidade do diálogo e da relação com as fronteiras via lembranças e memórias, de um sertão heterogêneo, de múltiplas relações sociais, econômicas, culturais, políticas e ideológicas. Portanto: “ao tomar o sertão como *locus* de estudo é importante lembrar que a existência do sertão requer, impreterivelmente, a existência dos sertões” (LOPES, 2012, p.353). Todavia, para isso, evocaremos um sertão em “estado poético”, ou seja, mesmo quando muito verossímil, ainda estaremos tratando de um espaço de metáforas entre o medievo e o sertão, não do ambiente físico de um sertão delimitado em um determinado Estado do Brasil.

Ao tratar a poética como metáforas de memória e saudade, devemos não só nos lembrar das construções entre homens de outros tempos, culturas e histórias para a formação da própria identidade, como destacamos o caso do medievalismo em âmbito sertanejo no primeiro capítulo, mas também pensar na construção de identidades de um povo para o próprio povo, visto que as questões temporais podem separar identidades do ponto de vista físico, mas não na construção de mitos que se perpetuam no passar dos anos dentro das comunidades. É, aliás, prática comum os anciões passarem suas experiências para os mais jovens, verdadeiros testemunhos, além de contar/criar mitos que não serão esquecidos. Serão, pelo contrário, cada vez mais enraizados, narrados e cantados, pois a saudade emana da voz de quem conta as memórias como a música emana da orquestra para se perpetuar na cultura.

O caráter testemunhal entre o idoso e os familiares flui como um conto popular se espalha oralmente pela comunidade ou apenas como simples conversação à soleira da porta, uma vez que em ambos os casos há a propriedade do que se conta. Os fatos narrados são muitas vezes do cotidiano de quem o narrou, porém com a pitada que a ficção exige. Tal narrativa se afirmará nas novas gerações com a mesma veracidade de outrora, exatamente por ela fazer parte da cultura e da identidade, porém a posse do objeto narrado será com tanta familiaridade, que a narrativa se transformará a cada nova interpretação e mudança na própria cultura. Aliás:



A determinação da literatura oral a partir das características que lhe são peculiares é medida pela interpretação que cada povo tem das histórias populares narradas, da recepção contextualizada na história local. (ROSA apud FECHINE e SEVERO, 2007, p. 145)

Para tanto, é válido frisar que assim como se melhor propaga um enredo pelas narrativas orais e simplicidades das vozes dos mais velhos, a canção também serve como pilar para a propagação dos mitos tecidos pelo tempo, pois mais que a literatura canônica, as canções populares sobrevivem ao amarelar do tempo e ao esquecimento dos ocorridos do passado, a mencionar as lendas revividas a cada literatura de cordel e a cada cantiga popular, tendo em vista que todas se mesclam, apesar das particularidades do seu local, do trabalho e dos costumes, por exemplo.

Dialoguemos, então, com Ecléa Bosi, que afirma que “os sons se complementam como uma conversa ou uma orquestra, sem ruídos antagônicos, envolvendo vida e trabalho em ciclos” (1994, p. 315). Tais sons simbolizam a recomposição de um tema e uma identidade ao longo das composições de Elomar na reprodução dos sons do vento batendo nas folhas, da chuva caindo sobre a terra seca, do estampido do trovão em noite enluarada, no cantar dos pássaros, no gemido das ovelhas ou em tantos outros motes pertinentes às canções.

Tendo em vista os textos populares e as imagens do sertão, particularmente destacados neste trabalho, encaminhar-nos-emos pelas metáforas, muitas vezes nostálgicas, e representações segundo a perspectiva que Elomar nos apresenta nas canções. Ao som das composições elomarianas iremos, então, pressupor a forte presença do divino nas terras agrestes; a importância na natureza; o peso da seca na vida de famílias inteiras e que vivem; por isso, a *ritirar*,<sup>27</sup> mas sem perder a esperança ou o amor pela terra, além da criação/propagação de lendas, como é o caso do boi encantado. Não obstante, “a lenda também conserva a sua importância nos gêneros nobres e acabados, ainda que o seu papel, nas condições da criação individual livre, se torne mais convencional do que a epopeia” (BAKHTIN, 2010, p.410).

Mas, antes de tratarmos da lenda do boi encantado, pensemos no contexto histórico, posto que para melhor compreendermos a literatura devemos também criar um diálogo aberto com a história.

---

<sup>27</sup> Palavra empregada pelo poeta na canção “Retirada”.

Até fins do século XVIII, o Brasil foi marcadamente um espaço de engenhos e economia centrada de cana de açúcar, período de um sentimento exacerbado de autoritarismo partindo dos donos de engenho e de uma tentativa do vaqueiro de se afirmar também como imagem importante no sertão, visto que do século mencionado até o início do XIX, a economia se sustentou pelo ciclo do gado. Seja um ou outro, com maior ou menor ênfase, criaram modos de produção e trabalho erguidos eventualmente pelos preceitos feudais, o que favoreceu um estilo de autoridade-autoritarismo entre fazendeiros e vaqueiros, mas o domínio da atividade pecuária também fez gerar, nas áreas rurais, imagens históricas e simbologias míticas de seres encantados como o boi mandingueiro ou misterioso<sup>28</sup> de narrativa inicialmente oral.

Embora nosso foco seja o aparecimento do boi mítico pelo imaginário do povo sertanejo e pela poética de Elomar, há de se salientar que a figura de um boi misterioso ou de um touro mítico pulsou nas mais antigas civilizações em hinos, tradições, cultos agrários e lendas. Cascudo (2012) destaca os seguintes povos: hindus, germânicos, eslavos, celtas, gregos, egípcios entre outros.

Mas voltemo-nos para o *boi mitrioso* (grifo do poeta) no sertão nordestino, que carrega com ele a lenda do vaqueiro herói e bravo. Sobre o romance que evidencia o mito do boi e como ele se apresenta na poética de Elomar, Simone Guerreiro revela:

O romance do boi encantado é uma narrativa popular do sertão brasileiro com marcas do imaginário medieval heroico e guerreiro presente nos antigos romances de cavalaria. Trata-se de um relato fantástico sobre um boi indomável, que não deixa ferrar, cuja tradição tem início nas áreas rurais do Brasil, mais precisamente, no período do ciclo de gado entre fins do século XVIII e início do século XIX. O tema é retomado pelo compositor baiano Elomar Figueira Mello, especialmente na Cantiga de Boi Encantado e duas cenas da ópera *O Retirante* apresentadas, em 1998, no concerto *Cenas Brasileiras* e publicadas no Livro do Concerto. As imagens míticas e insólitas relacionadas à figura do boi encantado constituem uma trama a ser lida no sentido de compor um quadro representativo da diversidade da cultura brasileira [...]. (GUERREIRO, 2008, p.36)

Para este trabalho nos interessa a “Cantiga do Boi Encantado”<sup>29</sup>, pois esta pesquisa busca se enveredar por algumas canções do poeta para compreender as fronteiras do sertão na

<sup>28</sup> Em conversa com Elomar, no dia 27 de outubro de 2013, o poeta se referiu por diversas vezes ao boi como *boi mitrioso*, como uma referência mais poética ao mito pelo dialeto, ou como ele prefere, em *linguagem sertaneza*.

<sup>29</sup> A *Cantiga do Boi Encantado* pode ser vista como uma atualização nostálgica de Elomar do modelo medieval e de suas imagens, trazendo-as para o contexto do sertão. Poder-se-á dizer, desta forma, que a figura ameaçadora do dragão, que personificava o mal, o diabo, na tradição medieval, é transferida para a figura de um *Boi Encantado*.

lírica elomariana. Sertão entre a dicotomia da alegria e da tristeza, dos animais silvestres e do lugar mítico.

Tomaremos o sertão, a princípio, como uma área do interior do Brasil, espaço vasto e sem identificação local, pois não nos interessa falar do sertão de um determinado Estado, mas de uma apresentação simbólica e discursiva da imagem criada de um sertão poético cuja “continuidade é dada mais pela forma econômica predominante, que é a pecuária extensiva, do que pelas características físicas, como o tipo de solo, clima e vegetação” (GALVÃO, 1986, p. 25).

Há, na cantiga em questão, a reafirmação de uma identidade regional cerzida pela memória, inversão discursiva e reafirmação de um mito já institucionalizado pela tradição do sertão: o mito do boi aruá. Ainda conforme Walnice Galvão: “é a presença do gado que unifica o sertão” (1986, p. 26). A presença e/ou ausência do gado repercute no andar da vida do sertanejo, demarca fartura ou fome de um povo. Além de a pecuária marcar essa questão econômica e de subsistência, a prática desobrigava o trabalhador da lida na enxada, traz também mais duas evidências: certo *status* de quem anda a cavalo e lida com a boiada, além de uma pseudoliberalidade do vaqueiro. O que indicaria o elemento saudade na canção pela vertente de o vaqueiro se tornar um ser especial, um herói no sertão, pois seria a representação de um homem de coragem, que enfrenta os perigos da caatinga, doma boi bravo e, de certa forma, é alforriado de certas mazelas do sertão.

Quanto à conexão entre o vaqueiro e o boi, sabemos que ela existe tanto no sertão factual como na simbologia discursiva em um constructo de superioridade perante os outros sertanejos. Ao se edificar o boi e transformá-lo em mito, o mesmo ocorrerá com o vaqueiro que frente à comunidade, será transformado em um herói-cavaleiro. Como, de certo modo, podemos observar na “Cantiga do Boi Encantado”:

Êêêê... boi encantado e aruá <sup>30</sup>  
 Ê boi, quem haverá de pegá  
 Na mia vida de vaquêro vagabundo  
 Já nem dô conta dos perigos que infrentei  
 Apois qui das nação de gado qui ai no mundo  
 Num tem um só boi qui num peguei  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

<sup>30</sup> Guerreiro (2008) atrelando ao significado de Aruá, do tupi “arruíá”, que quer dizer selvagem, bravio, nos conduz a olhar esse boi aruá como encantado e espécie fantástica.

Nesse fragmento compreendemos a diversidade da tradição oral, as marcas do contexto sertanejo e dos “vaqueiros do discurso” ou de homens que se apegam ao mito do boi encantado, pois quando branda a dificuldade de se “pegar” o boi, acaba também tentando se exaltar. Posto a diversidade da tradição oral, pensemos o quão esse elemento é importante como potencial simbólico/mítico e religioso no fundo da imagem do boi encantado, assim como uma espécie de metáfora relacionada ao arquétipo do vaqueiro e da labuta com o boi, consequentemente a canção recria “um romance popular cujo tema gira em torno do périplo do vaqueiro no sentido de dominar e pear a figura misteriosa e fantasmática do boi encantado” (GUERREIRO, 2008, p.35).

Na canção, o vaqueiro anuncia tarefa difícil, não sabe quem irá domar o Boi Aruá, e, mesmo afirmando que em sua vida pelas estradas do sertão já tenha enfrentado muito perigo e domado muito boi bravo, deixa escapar, embora indireta e sutilmente, o medo de não ser ele o possuidor das qualidades de um guerreiro-vaqueiro ou de ter atributos de um herói para derrotar o boi sobrenatural. Posto isso, adiante o vaqueiro intensificará a vontade de “pegar” o boi. Galvão lembra que os bois “são indícios do que devem esperar das redondezas; se ariscos e bravios, não há gente por perto; se magros, apontam para a penúria do local, se bem nutridos são sinal de fartos recursos naturais” (1986, p. 27). Na cantiga, o boi não evidencia a penúria do lugar, tampouco a fartura, mas a ambivalência desses elementos, pois o animal arisco pode simbolizar a morte de muitos vaqueiros em sentido denotativo, como ético e espiritual ao tentar prender o boi e ter resultado negativo ou a vida erguida e glorificada do vaqueiro que atingiu tal feito, como se esse ganhasse nova vida.

As dificuldades e indagações do vaqueiro por conta do pear o boi, pode fazer remeter, erroneamente, às vaquejadas do Nordeste brasileiro. Segundo Cascudo, na literatura colonial não houve notas sobre tais vaquejadas e mais:

Viajantes, mercadores, naturalistas, aventureiros, traficantes de escravos, todos quantos deixaram impressões sobre o Brasil dos séculos XVII e XVIII e princípio do XIX, assistiram festas inúmeras mas nenhuma parecia com as nossas “apartações” e derrubadas de gado. Como em Portugal, especialmente durante o século XVIII, as touradas dominaram, veio o costume para o Brasil mas não se aclimatou no norte. (1984, p. 106)

Há, na canção, uma espécie de périplo cheio de indagações e de vontade de domar o bicho bravo. O medo de um ser lendário e assustador também são basilares na mesma canção, assim como a glorificação do cavalo Ventania. Notemos:

Êêêê... boi encantado e aruá  
 Ê boi, quem haverá de pegá  
 Eu vim de longe, bem prá lá daquela serra  
 Qui fica adonde as vista num pode alcançar  
 Ricumendado dos vaquêro de mia terra  
 Pra nessas banda eles nóis representá  
 Alas qui viemo in dois eu e mais ventania  
 o mais famado dos cavalo do lugá  
 Meu sabaruno rei do largo e do grotão  
 Vê si num isquece da promessa qui nóis feiz  
 Naquela quadra de terra laço e moirão  
 Na luz da tarde os olhos dela e meu cantá  
 A mais bunita de brumado ao pancadão  
 Juremo a ela viu pegá boi aruá  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Se na primeira estrofe o vaqueiro canta o aboio<sup>31</sup> e chama pelo boi, na segunda o poeta une dialeto, sertão geográfico e histórico a uma geografia encantada. Assim, a canção passa de um sertão físico e parte para um sertão “maravilhoso”, em um tempo insólito e quimérico, o vaqueiro vem de longe *adonde as vista num pode alcançá*, pela valentia e pela promessa à *bunita* donzela, deverá pegar o boi encantado, pois palavra dada no sertão é sentença a ser cumprida, assim como o herói de Idade Média empenhava a palavra à donzela, pois era homem de honra e valor moral, assim, “avançando sertão adentro torna possível descobrir que o espaço do sertão agrega, em seu interior, valores resultantes dos encontros que anteriormente aqui se deram” (LOPES, 2012, p. 356).

Evidenciamos ainda que, pela composição, temos uma reiteração melódica e uma persuasão declamatória do ambiente e da relação homem-boi, pois o compositor e cantor aparece como cúmplice da melodia e da matéria do cotidiano de um vaqueiro, além de marcar a alteração do passo da narrativa pela mudança de entonação. Ademais, como afirma Tatit em *A Canção*:

As cordas vocais têm a função precípua de oferecer a matéria sonora para a fala do dia-a-dia. Se esta matéria surge em forma de canto não deixa, por isso, de transparecer a cumplicidade do cantor com seu texto, do mesmo modo que qualquer falante com sua frase. E quem estabelece este elo cúmplice é a melodia no canto e a entoação na fala. (1986, p. 06)

<sup>31</sup> No Dicionário de Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo diz que aboio no nordeste brasileiro é um canto solo e que o aboio *secular, típico, legítimo* (grifo do autor), não poderia ser em versos, nem ter letra. Era um canto vagaroso de improvisação, constando apenas de uma monodia que se apoiava em uma vogal e que os vaqueiros se utilizam para conduzir a boiada. Além disso: “o canto do vaqueiro apaziguando o rebanho, levando para as pastagens ou para o curral, é de efeito maravilhoso, mas sabidamente popular em todas as regiões de pastorícia do mundo [...] é uma espécie de *jubilatione* do canto gregoriano, destinado a tanger o gado. Essa modalidade, de origem moura, berbere, da África setentrional veio para o Brasil, possivelmente, da Ilha da Madeira, dos escravos mouros aí existentes” (2012, p.3-5). Notemos, ainda, que o aboio é esculpido e harmonicamente moldado à voz do boiadeiro e ao clima da região.

A entoação do intérprete, a articulação linguística regional e a melodia formam uma espécie de tríade articulada para melhor compreensão da semântica da canção, noutras palavras: “as tensões locais são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto” (TATIT, 1996, p. 10).

Notemos que, além da importância da interpretação do aboio, o mito do boi encantado é, também, um mito medieval e faz parte da cultura indígena, como se evidencia pelo nome aruá. Por conseguinte, assim como o mito do boi pode ser metáfora de seres extraordinários que apareciam na literatura da Idade Média, como na Demanda do Santo Graal, o vaqueiro, por sua vez, pode ser uma atualização/recriação do cavaleiro medieval, como afirma Guerreiro: “O personagem aproxima-se do modelo do cavaleiro andante, herói medieval, com sua lança a combater nas justas, não lhe faltando, certamente, o nobre e afamado cavalo, de nome altissonante e pomposo: Ventania” (GUERREIRO, 2008, p. 39). A relação do vaqueiro com o cavalo é tão importante quanto à do vaqueiro com o boi. Nesta relação, como já dissemos, há um vínculo entre herói e “vilão” que se complementam e; naquela, uma relação de parceria. No entanto, as forças que se contrapõem e se aproximam ao mesmo tempo são estruturadas por um relacionamento ético entre homem e ambiente, ética que se legitima pela voz dos sertanejos e dos cantadores.

Apesar de esse capítulo ser dedicado à relação do vaqueiro com o boi, devemos salientar que o elemento “cavalo” também é um recurso elomariano para o entremeio entre a vida no sertão e a arte sertaneja de cantar sobre a terra e os elementos que nela convivem. As imagens poetizadas em torno do mito do boi, do cerzir de um herói vaqueiro e de um cavalo magnífico, formam uma tríplice memória do sertão, que se reafirmam para fomentar ainda mais os preceitos da dita construção identitária regional em que o vaqueiro se torna o elemento central de poder perante o cavalo e valentia diante do boi.

Embora a valentia salientada, lembremo-nos de que o vaqueiro também tem a postura paradoxal de subalternidade e silenciamento, só que perante o fazendeiro. Tais relações são reflexos de práticas estabelecidas e estruturadas pela sociedade sertaneja, que acabem repercutindo nos processos de trabalho e fortalecendo laços de fidelidade, compadrio e irmandades, como destaca Lopes (2012).

Temos, então, uma história econômica alicerçada nas grandes fazendas de criação de gado e nos vaqueiros que são submissos aos fazendeiros, mesmo com o *status* frente aos

outros indivíduos do campo. Na cantiga em análise, a obediência, a passividade e a sujeição são deixadas de lado para mostrar o vaqueiro por outra vertente – a altivez do vaqueiro perante um ser misterioso. Mais uma vez, podemos falar em construção de um imaginário/signo sertão, ou melhor, representação de vários sertões, uma realidade simbólica, um espaço em abstração, logicamente sem a delimitação física e conceitual, via discurso valorativo do compositor.

Elomar capta, então, canções de anônimos (ora heróis ora subalternos) do sertão nordestino e de trovadores esquecidos no medievo, trazendo elementos arcaicos e regionais como paragens de memória ou como diz Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores* (1984) na poesia dos cantadores, esquecidos pelo tempo, é registrado um verdadeiro armorial da memória sertaneja<sup>32</sup>, nela ficam:

os maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heroico dos cangaceiros. O primeiro compreende as “gestas” dos bois que se perderam anos e anos nas serras e capoeirões e lograram escapar aos golpes dos vaqueiros. A notícia de um animal arisco, veloz, fugindo aos melhores vaqueiros, corre de fazenda em fazenda e é comentada nas “apartações”. A lenda vai aparecendo. Um dia o dono do animal resolve mandar “dar campo”, custe o que custar, ao boi rebelde. Juntam-se vaqueiros, prepara-se comida para todos, saem para o mato. Desta ou doutra vez, o boi é derrubado, trazido, com máscara ou peado, para a humildade no curral. Incapaz de submeter-se à vida comum dos outros, abatem-no. Um cantador forja os versos. É o boi Surubim, o boi Barroso, o boi de Mão de Pau, o boi Espácio, a vaca do Burel, a “besta” da serra de Joana Gomes [...]. (CASCUDO, 1984, p.19)

É exatamente pelos versos<sup>33</sup> do cantador que se “contempla” a natureza do sertão nordestino. O armorial sertanejo é feito de muita poesia, couraça, gibão, lances de coragem e valentia de uns vaqueiros e de arrogância e/ou medo de outros; além do boi, outros animais também recebem honrarias, como ovelhas, bodes, onças, veados e cavalos. Os homens e os animais vivem em estado pleno de proezas. Câmara Cascudo, no mesmo livro citado, diz que o romance tradicional sertanejo, exemplo de uma legítima herança das canções de gesta, tem por finalidade ações e movimentos puramente humanos, ou seja, a natureza nunca estaria em primeiro plano. Embora também “herdeiro” das canções de gesta, Elomar não segue o que Cascudo chama de “romance tradicional”, onde seria legado à natureza apenas um segundo plano.

<sup>32</sup> O termo “armorial da memória sertaneja” é uma expressão do próprio Câmara Cascudo.

<sup>33</sup> Nas palavras de Cascudo: “Os mais antigos versos são justamente aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária. Os dramas ou as farsas da viviam na fabulação roufenha dos cantadores” (1984, p.115).

Na verdade, para Cascudo, a natureza só apareceria de forma mais detalhada pelos cantadores de acuidade erudita, o que era raro. Usando as palavras do próprio: “Dir-se-á que a menção da paisagem denuncia a modernidade do cantador” (1984, p. 20). Partindo desse pressuposto, Elomar Figueira Mello se adequaria ao segundo tipo de cantador – erudito e moderno – pois as gestas sertanejas são cheias de descrições sobre as belezas do campo, dos rios, das chuvas, das madrugadas, dos luares e dos animais, ou seja, tudo que circunda os elementos folclóricos do Sertão nordestino são singularmente cantados e ganham características épicas.

A ligação espaço-temporal em diferentes contornos do homem só pode se realizar de fato em uma “realidade” local e ser recontada como força de crescimento pelas manifestações folclóricas, pois a base de espaço e tempo folclóricos é dada pela consciência de quem está contando a lenda, como desdobramentos de imagens recriadas por motivos poéticos cheios de nuances do ciclo do gado. “É por isso que o realismo folclórico é uma fonte inesgotável de realismo para toda a literatura livresca, inclusive o romance. Essa fonte de realismo teve significado especial na Idade Média e, em particular na época do Renascimento” (BAKHTIN, 2010, p. 267) e o mesmo podemos dizer em relação à cultura popular e à literatura brasileira.

Nas palavras de Julio Rezende a música de Elomar apresenta:

profunda sintonia com a natureza, com o cantar dos pássaros, com os bodes, com o homem sertanejo, com o aboio dos vaqueiros, com a humildade. Encontrando-se, assim, nessa condição de experiência etérea, com algo mais além do que o homem que o compõe o é. É nessas circunstâncias que transcende-se as condições inatas do homem e se escreve algo relativo ao inconsciente e retrata-se o universal. (2011, p.32)

A condição etérea pelos elementos da inconsciência, citada por Rezende, pode ser pensada na canção, ora destacada, pela voz do eu-lírico que se põe como um vaqueiro-cavaleiro em busca do maior combate: desafiar o boi, que na cantiga parece ter um pacto com o demônio, outro elemento excelso. Vejamos o fragmento:

Pintado laranja rajado lubião  
Boi de gabarro banana môcho armado  
De curralêro ao levantado e barbatão  
De todos boi qui ai no mundo já peguei  
Afora lá ele qui tem parte cum cão  
O tal boi bufa cum esse nunca labutei  
E o incantado que distinemo a pegá  
[...]  
(MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)



A dimensão sobrenatural na aparência e jeito do boi, quanto na valentia do vaqueiro, evidenciam traços do passado de nossa memória histórica, social e cultural e que a partir do presente, far-se-á a leitura do passado e representação por parte da escolha seletiva do compositor ao projetar as influências e ao recontá-las nas canções: restaurações, atualizações e recriações da cultura, da história e da própria literatura. Para tanto, Cêzar Lisboa nos diz sobre o poeta:

Elomar concentra em si séculos de cultura que o sertão soube processar a partir da tradição ibérica, e que entre nós se aclimatou, misturou, amalgamou-se para formar a face mais profunda dos sentimentos nordestinos. Quando canta sua aldeia, Elomar retrata antes de tudo a condição humana, os temas essenciais que fazem a grande arte: a vida, a morte, o amor, o sofrimento, a esperança e o incomensurável. As paisagens sertânicas, tão bem descritas em suas canções, são, antes de tudo, o palco para que as forças primordiais que regem o drama da existência possam se manifestar em toda sua plenitude. A seca como provação, a fartura “nas águas” como renovação do ciclo da vida se integram, como polos diferentes, o mesmo tempo de espera e expiação. Movido pela necessidade interior de retratar com maior densidade o drama da existência, e, especialmente, a busca constante do diálogo humano com a divindade, Elomar Figueira Mello foi se aproximando cada vez mais da cultura erudita, da música de concerto. Porém, aqui mais uma vez se manifesta a genialidade do criador: não se trata de imitar as formas já estabelecidas por seus grandes irmãos em arte como Palestrina, Bach, Mozart ou Beethoven. As suas óperas, as suas cantatas, tomam novamente como matéria-prima os seus próprios elementos culturais, a pátria do sertão. É o trânsito do sertanejo na diáspora, seu sonho, suas esperanças. São os peregrinos errantes, arrancados da sua terra, em busca de paz e pão. É a nossa própria tragédia cotidiana. (LISBOA apud SIMÕES, 2006)

A aproximação: boi – dragão, vaqueiro – herói medieval é válida, pois, de certa forma, mostra como a figura do boi<sup>34</sup> se tornou um mito clássico pela consagração perante as comunidades. Já na mitologia o boi teve espaço privilegiado entre as iconografias, uma vez que o touro simboliza não só a violência como também: poder, força e fertilidade. Poderíamos aqui detalhar a imagem do minotauro, ser híbrido – metade homem, metade touro – que evoca questões de energia sexual, ciúme, gravidez de Pasifáe ou, mais próximos de nós, dialogar com as pinturas de Pablo Picasso, que retratou esse animal inúmeras vezes. No entanto,

---

<sup>34</sup> Consoante o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2009), o animal enquanto arquétipo é a representação do inconsciente, do instinto, das forças cósmicas e espirituais. O boi geralmente é associado à força e ao elemento terra, mais especificamente aos cultos da terra. O boi búfalo, diferente do touro, simboliza a calma, a capacidade para o trabalho e para o sacrifício. O touro, por sua vez, tem um caráter ambivalente: água e fogo; lunar e solar; fecundidade e morte. Além disso, evoca a ideia de arrebatamento e força, como o Minotauro, guardião do labirinto. Os gregos consagram o touro a Posêidon e a Dioniso, este deus da virilidade, já aquele dos oceanos e das tempestades. Há, ainda, uma associação do touro à morte. Na Ásia, o touro preto tem tal representação; na Índia e na Indonésia, os corpos dos príncipes são cremados em caixões em forma de touro e; no Egito, há pinturas de um touro preto levando, nas costas, o cadáver a Osíris, deus da morte e da agricultura.

fiquemos com as representações do mito do boi no imaginário brasileiro pelas cantigas populares, literatura e filme.

O mito do boi encantado vive no imaginário do povo nordestino desde os primórdios e se instala até hoje pela memória e repetições de histórias heroicas e fantásticas. Refrãos de cantigas populares constantemente são passadas entre avós, mães e filhos, ficando na nossa história e na nossa identidade como, por exemplo: “Boi, boi, boi / Boi da cara preta / Pega este menino / Que tem medo de careta”. Há também várias expressões que se consagram no cotidiano, como: “vá amolar o boi”, “isso é conversa pra boi dormir”, “fulano peou o boi” etc. Isso sem falar que há várias regiões que vivem e/ou viveram da pecuária e que criaram festejos, rituais e manifestações em associação ao boi, a citar o Bumba Meu Boi<sup>35</sup>. As manifestações ganham indumentárias diferenciadas nas mais diversas regiões e o boi é renomeado conforme seu novo contexto de: Boi-Calemba ou Bumba (Recife); Boi-Surubim ou Boi-Zubi (Bahia); Boi-Janeiro ou Boi-Estrela-do-Mar (Minas Gerais); Boi de Reis (Maranhão, Pará, Amazonas) e tantos outros nomes<sup>36</sup>. Tais terminologias são notadas tanto nas palavras de Guerreiro (2007 / 2008) quanto nas de Cascudo (2012).

Na Literatura dita canônica, o boi também se apresenta. Por questões até de projeto e meta, no Modernismo isso é mais premente já que se tem como objetivo uma espécie de fusão entre o oral e o escrito, o popular e o clássico. Mas no Romantismo, em pleno fervor de se criar um conceito de literatura tipicamente brasileira, com heróis que nos levassem ao indivíduo de raiz e “plenamente” brasileiro, José de Alencar faz um romance em que o herói não é o índio, mas um homem do Nordeste e dedicou um capítulo inteiro do romance *O Sertanejo* só para falar do Boi Dourado. Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha criou, em vários momentos, o ritmo da narrativa seguindo o estouro da boiada; Guimarães Rosa em diversas histórias deu lugar de espaço destacado ao boi, a lembrar “O Burrinho Pedrês” e “Conversa de Bois”, ambos contos de *Sagarana*; “Uma Estória de Amor – Festa de Manuelzão”, em *Corpo de Baile* e “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, publicado em *Tutaméia*.

<sup>35</sup> Folguedo popular que gira em torno de morte e ressurreição do boi e Cascudo citando Renato Almeida subscreeve que o Bumba Meu Boi é “o folguedo brasileiro de maior significação estética e social” (2012, p. 136).

<sup>36</sup> Guerreiro (2007) cita várias vozes no Brasil que fizeram e/ou fazem narrativas, cantos, cordéis, romances e pesquisas envoltos ao mito do boi, a citar: Celso Magalhães, Silvio Romero, Câmara Cascudo, Leandro Gomes de Barros, Theó Brandão e Rodrigues de Carvalho.

Na poesia não fôra diferente, Manuel Bandeira também nos evidencia, em *Boi Morto*<sup>37</sup>, o caráter mítico de um animal que se foi embora, mas que ninguém soube dizer de que matéria era feito, criando-nos uma representação entre o real e fictício do bicho: “Boi morto, boi morto, boi morto./ Boi morto, boi descometido, / Boi espantosamente, boi / Morto, sem forma ou sentido / Ou significado. O que foi / Ninguém sabe. Agora é boi morto,/ Boi morto, boi morto, boi morto [...]” (BANDEIRA, 2009, p. 18). Nesses versos, o boi morto pode simbolizar, de certo modo, ausência e/ou desconhecimento dos mitos por parte da população. O boi além de descometido, agora é um animal morto, como por inferência podemos depreender que o poeta salienta a “morte” da cultura ou, dada a extensão temporal da poética de Bandeira, ele tenha notado o “desaparecimento” do boi no cenário cultural.

Em vários poemas Carlos Drummond faz alusões ao boi, como em: *O Boi*<sup>38</sup> e *Episódio*<sup>39</sup>, este nos interessa mais por caracterizar o boi de forma semelhante a Elomar, como podemos notar em: “Manhã cedo passa/ à minha porta um boi. /De onde vem ele / se não há fazendas?[...]/ Alheio à polícia/ anterior ao tráfego/ ó boi, me conquistas/ para outro, teu reino./ Seguro teus chifres:/ eis-me transportado/ sonho e compromisso/ ao País Profundo” (ANDRADE, 2007, p. 145). Em um episódio, apenas, como sugere o título, o eu-lírico nos leva a um evento único e especial, duas realidades são entrelaçadas de várias formas: zona urbana e rural; enlace espaço-temporal: tempo presente e tempo remoto, espaço real e mítico; realidade e sonho, o que ratifica também uma crítica, pois o boi só aparece nessa relação sonho-realidade. Premissas que evidentemente também aparecem em “Cantiga do Boi Encantado”. Lê-se, tanto num como noutro, o boi como presença mais característica do Sertão.

Isso sem mencionar que o ritual do boi está ligado à realidade socioeconômica do Nordeste brasileiro e relacionado à memória agrária do país, o que reafirma discursos que tematizam o regional e para isso, poetas que se apropriem da cultura, assim como a literatura de cordel e a canção popular “acomodam” elementos de outras culturas como os cantares de gesta franceses do ciclo carolíngio e dos romances de tradição ibérica, princípios que encontramos na poética em estudo e que chegaram ao autor não só em virtude da colonização portuguesa em terras brasileiras, mas através de estudos dessa tradição.

<sup>37</sup> *Boi morto* abre *Opus 10*, o penúltimo livro de poesias de Manuel Bandeira, publicado em 1952.

<sup>38</sup> O poema *Episódio* foi publicado no volume *A Rosa do Povo*.

<sup>39</sup> O poema aparece na obra *10 Livros de poesia* da Editora José Olympio e nela o poeta faz menção à solidão do boi e do homem; porém, enquanto o primeiro está totalmente só no campo, integrado apenas à sua raiz: à natureza; o segundo, está só “entre carros, trens, telefones, / entre gritos, o ermo profundo”, como se o homem estivesse despersonalizado.

O fato de o sertão nordestino ter um passado arraigado a um mundo agrário faz com que o homem sertanejo e o boi acabem emergindo como figuras arquetípicas na memória dos sertanejos e na literatura. O homem aparece, em várias instâncias, como um indivíduo forte e que doma bois e anda a cavalo, além de adaptar-se ao clima de semiárido. O arquétipo do vaqueiro, homem inculto e simples do sertão, é coroado como um cavaleiro campeão de justas em traje manufaturado e vive de pastorear rebanhos, andar a cavalo por estradas distantes do lar e indagar ao vento sobre os infortúnios da vida na caatinga. Tais elementos acabam por criar um intertexto com o medievo pela nostalgia do poeta, que liga o estradar do vaqueiro a terras distantes para que o épico sertão se edifique.

Sendo o intertexto, um dos pilares teóricos escolhidos para compreender a poética elomariana na referida pesquisa, há a necessidade de, por hora, ser feito mais um diálogo da obra com outra arte, como fizemos no capítulo anterior na figuração entre o Sertão e a Idade Média, pois para Wanderley (2007), o homem só se completa de fato pela cultura, da mesma maneira que ele também a produz, sempre de maneiras distintas, embora em diálogo. Ou seja, há uma relação entre o real, a cultura e a imaginação, mas que se diferenciam estética e contextualmente. Assim, tudo é interpretação cultural, na mesma linha, afirma Bakhtin: “a forma do vivenciamento concreto do indivíduo real é a correlação entre as categorias imagéticas do *eu* e do *outro*; e essa forma do eu, na qual vivencio só a mim, difere radicalmente da forma do *outro*, na qual vivencio todos os outros indivíduos sem exceção” (2011, p.35).

É também nessa relação entre o eu e o outro, junto a correlações e diferenças entre os elementos, que atravessando os meandros da Ditadura Militar, Francisco Liberato de Mattos<sup>40</sup> – o Chico Liberato, lança nos anos 80 o filme *Boi Aruá*, filme de animação brasileira, um dos primeiros longas-metragens de animação no Brasil. A trilha sonora desse longa-metragem foi a sinfonia *Sertania*<sup>41</sup> executada pela Orquestra Sinfônica da Bahia, criada para o filme por Ernst Widmer<sup>42</sup>, além de incluir, obviamente, a “Cantiga do Boi Encantado” de Elomar<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Além de cineasta, Chico Liberato também é artista plástico, desenhista, pintor e escultor.

<sup>41</sup> A citar, mesmo nome do disco de Elomar lançado em 1985, com participação da mesma orquestra do filme e, como não poderia ser diferente, no centro da capa a imagem de um boi, com um fundo azul escuro e, ao lado, a lua, como se ela fosse a única guia do animal.

<sup>42</sup> Compositor suíço radicado no Brasil, responsável pela sinfonia de fundo do desenho animado *Boi Aruá* e “culpado” pelo convite a Elomar no projeto de longa-metragem do mesmo desenho.

<sup>43</sup> Em conversa com a pesquisadora, no último domingo de outubro de 2013, Elomar revelou que a canção *Cantiga do Boi Encantado* foi a primeira e única composição feita por “encomenda”. Mencionou, ainda, que Chico Liberato não o conhecia e pensou em convidar um amigo paraguaio para criar a canção do mito brasileiro, exposto adiante em animação, o que seria, de certo modo, uma incongruência. A parceria entre Elomar e Chico só ocorreu devido ao intermédio do compositor Ernst Widmer, como citamos anteriormente.

A produção é uma mescla de dança, cordel, mitos, poesia, música, arte visual e é cheio de intertextos, principalmente com o livro infantil homônimo, obra de Luiz Jardim<sup>44</sup>, que por sua vez transpôs para o papel o que a tradição popular e oral já havia passado pelas gerações.

O enredo é centrado na relação Homem *versus* Natureza. Temos no decorrer da narrativa a retratação da vida em família no sertão, cenas que evidenciam a seca, a lida dos vaqueiros, todo o cotidiano dos que vivem na caatinga e, é claro, a relação entre o homem e o boi mítico nessa simbologia com o natural. O primeiro, Tibúrcio, passa por várias lições para transformar-se e deixar de ser arrogante; o segundo, aparece como uma projeção do homem.

Tanto no livro quanto na película, o sertanejo inicialmente vive pelo seguinte aforismo: “Eu por primeiro, meus amigos por derradeiro” e, depois de “apanhar” seis vezes do boi, o homem, que era vaidoso, percebe a importância da amizade e da religião na vida de um vaqueiro, abdica do orgulho e compartilha seus bens com os amigos, transformando assim a provérbio dito tantas vezes por: “Meus amigos por primeiro, eu por derradeiro” o que o faz ganhar a sétima luta com o boi misterioso, que ora um simples animal, ora se transfigurava em uma constelação, outras em um Exu<sup>45</sup> ou na imagem do próprio sertanejo.

No conto, o vaqueiro chama-se Lourenço e não Tibúrcio, e, várias vezes, é denominado como um fazendeiro rico e que não se dava de forma amigável com os outros vaqueiros, pois “ tinha uma coisa ruim com ele: era orgulhoso e vivia desconfiando a Deus e ao mundo” e mais, “pela carranca a gente via logo o orgulho dele. Tudo tinha de ser como ele queria” (JARDIM, 1988, p. 09). A empáfia era tanta que dizia: “Vou pegar o diabo daquele boi aruá. O bicho tem-me feito raiva. Mas hoje não há santo que o acuda!” (JARDIM, 1988, p. 13) e, mais adiante, quando a mulher o manda ir com Deus, o marido diz que tanto faz ir com Ele ou com o Diabo.

Dois pontos ainda interessam a esta pesquisa no livro de Jardim. Primeiro que o conto infantil é iniciado com crianças que se enfadaram de brincar e que convidam Sá Dondom

---

<sup>44</sup> O livro *O Boi Aruá*, de Jardim, recebeu o 1º Prêmio no Concurso de Literatura Infantil do Ministério da Educação (1940) e recebeu elogios de vários poetas como Monteiro Lobato e Carlos Drummond. Alias, na capa da 18ª edição consta a seguinte frase de Monteiro Lobato: “... o mais belo livro no gênero escrito no Brasil”. E, na orelha, temos a fala brilhante de Drummond: “Querido Jardim: Por Jove! Quando Diana vai ao costureiro para fazer fofoca: Apolo encomenda farinha, e Júpiter ‘fica por conta’, então a mitologia se naturaliza brasileira, e nossos adolescentes podem desfrutar com maior facilidade os encantos, as graças, os mistérios e ou símbolos do Olimpo, até agora privilégio dos letrados[...]”.

<sup>45</sup> O Exu é o orixá da comunicação, designado como mensageiro e guardião das aldeias. Graças à época da colonização portuguesa, o Exu é associado até hoje como o diabo cristão. Além desse intertexto com a tradição africana, em vários momentos nos deparamos com elementos das tradições indígenas e europeias da Idade Média. Cascudo salienta: “Exu é o representante das potências contrárias ao homem [...]. É uma divindade fálica, que na África exigia sacrifícios humanos e no Brasil se contenta com animais [...]” (2012, p. 286 – 287).

para contar histórias, recordações nostálgicas de um tempo que se dissipou ou que só existiu nas narrativas. De sobreaviso, afirma-se que “ela é boa que é medonha, contando histórias de trancoso!”, revelando-nos já na primeira página o elo do enredo com a cultura oral em que os mais velhos narram para os mais jovens, assim como estes, curiosos, sempre interrompem as narrativas no decorrer do contar, como Juca, Joãozinho e Pedro, que fazem isso de instante em instante, aliás, nomes bem comuns envolvidos em anedotas pelo sertão.

O segundo ponto a evidenciar, ainda nessa ligação com a oralidade, são as constantes rimas, aliterações, assonâncias e até cantigas no meio do enredo, como: “Te renego, boi danado! E eu vire bicho se não fores um boi encantado!” (JARDIM, 1988, p. 17) ou nas falas do papagaio, que como um bom cordelista traz toda a carga de sinceridade em quadras: “Fazendeiro, fazendeiro!/ Deus primeiro/ O boi em segundo/ E tu por derradeiro” (JARDIM, 1988, p. 25). O mesmo grita, em outros momentos, que o fazendeiro não irá pegar o boi, pois o homem é orgulhoso, assim “Só se Deus quisesse...” religião também evidente nas narrativas dos folhetos<sup>46</sup> distribuídos nas feiras do nordeste. A frase citada aparece várias vezes e, inclusive, pela boca de uma senhora que o fazendeiro acha ser uma bruxa, a qual afirma que o vaqueiro pegaria o “bezerro” se Deus quisesse e muita fartura ele teria em sua fazenda.

O preceito de que a narrativa popular traz um ensinamento também é premente na obra, pois quando o homem muda de postura, depois de tudo dar errado, passar vergonha perante os outros vaqueiros e deixar seu Voador – conhecido pela beleza e rapidez – em péssimo estado e nada mais o lembrasse como o corisco de outrora, o vaqueiro muda de atitude e se redime.

A nova postura do vaqueiro é impulsionada pela “fala” do papagaio, como um chamado da natureza ou um estalo do subconsciente do homem, que passou a escutar: “Fazendeiro, fazendeiro!/ Deus primeiro/ Tu em segundo/ E o boi<sup>47</sup>em derradeiro!” (JARDIM, 1988, p. 33) e graças a tal frase, lembra-se do que dissera a mulher, parafraseando-a e complementando o enunciado: “Se Deus quisesse eu ainda pegava, nem que fosse montado num cágado” (JARDIM, 1988, p. 33). Assim como o ego do vaqueiro foi reduzido pelos ocorridos, o boi também “minguou” e de um animal encantado, mais alto que o curral,

<sup>46</sup> É no Renascimento, no século XVI, que os relatos orais dos trovadores e menestrelis são popularizados por conta de impressão, o que de certa forma ocorreu na literatura popular no Brasil (SARAIVA, 1975).

<sup>47</sup> Quer pelo conhecimento do texto de Jardim ou apenas pelas ações advindas da literatura oral, Elomar acaba parafraseando a frase da narrativa: “Quem pegará o boi aruá?” (JARDIM, 1988, p. 29), falada pelo papagaio, e que assumirá o refrão entoado pelo eu-lírico da “Cantiga do Boi Encantado” da seguinte maneira: “Êêê... boi encantado e aruá/ Ê boi, quem haverá de pegá [...]” (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007).

foi diminuindo para um garrote e depois se tornou “um bezerro que qualquer menino pegava. Mansinho que fazia gosto” (JARDIM, 1988, p. 35). Depois disso, o fazendeiro obviamente ganhou o *status* de grande vaqueiro, virou mito, a fazenda enriqueceu e ele deixou de ser orgulhoso, embora tenha ficado sem o cavalo Voador.

O próprio animal também configura elemento importante nas duas obras. Voador e Ventania, respectivamente na prosa e na canção, carregam a mesma semântica de rapidez do cavalo, que se emaranha ao som do vento, associação entrelaçada já na representação fônica dos nomes iniciados pelo /V/. Além de uma possível ligação entre a imagem e o vibrar do som, sinestesticamente, do trotar dos cavalos em uma vaquejada, por exemplo, e da crina dos animais ao vento, ambos são símbolos de desejo dos demais cavaleiros não só pela sinuosidade como também pela aparente nobreza do cavaleiro. Da mesma maneira, os dois animais são famosos na região, na cantiga o eu-lírico diz: “Ricumendado dos vaquêro de mia terra/ Pra nessas banda eles nóis representa/ Alas qui viemo in dois eu e mais ventania /o mais famado dos cavalo do lugá [...]” (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007).

Os fragmentos, ora expostos, foram empregados para que haja melhor observação dos pontos de contato da narrativa com a canção em estudo no presente capítulo. O elemento da oralidade é nítido em ambos, além disso, tanto Jardim como Elomar partem do mesmo mito que é a construção de um vaqueiro honrado. Os dois textos, mesmo que implicitamente, remontam de forma saudosa às alegorias do boi bravo e do herói de justas. Mais que isso, narrativa e canção partem, nostalgicamente, por analogias e metáforas para um espaço em que os princípios ainda tinham valor e Elomar tal como Jardim é conhecedor do mito pelas vozes da cultura popular.

Juntos à imagem do mito do boi<sup>48</sup>, do vaqueiro e até do cavalo, há outras representações pertinentes ao contexto circundante: as festas da região, a relação entre fazendeiros e vaqueiros, religiosidade do nordestino, o homem como figura máxima de autoridade, valores e honras dos vaqueiros, códigos morais conservadores, o problema da seca. Algumas dessas premissas, já abordadas do presente estudo.

Antes de adentrarmos no próximo capítulo e nos centrarmos na questão da seca e da vida em *retirança* é importante marcar que o mito do boi encantado não existiria se junto a

---

<sup>48</sup> O tema do boi em encantamento é tratado por Elomar em várias obras. Além da canção analisada neste capítulo, o compositor retoma o elemento mítico em *Boca-das-Águas*, segunda cena da ópera “O Retirante”; *Dança de Ferrão*, peça apresentada em “Cenas Brasileiras” e *Histórias de Vaqueiros*, canção que aparece no CD “Cartas Catingueiras”. Nesta última, além de aparecer como epígrafe deste capítulo, o vaqueiro, diferente das outras aparições destacadas, tem um fim trágico.

ele, em postura de herói ou até de anti-herói, também não se constrói o mito do homem bravo do sertão: o vaqueiro destemido. O vaqueiro que em seu contraste de total submissão ao fazendeiro, indivíduo até fraco e vulnerável, torna-se um valente e destemido vaqueiro-cavaleiro para enfrentar um boi encantado, o qual é possuidor de uma força que pode deteriorar mais que muita enchente em terra cheia de mandacaru, afastar o povo como a seca faz com tantas famílias ou acovardar muito sertanejo pronto para o duelo.

O vaqueiro, também “encantado”, arrisca-se para que o boi não escape, para vencer a lida com o animal misterioso e virar a representação do vaqueiro destemido perante o imaginário popular, visto que só um homem tão virtuoso e puro poderia vencer um animal tão poderoso quanto o *Boi Aruá*. De maneira geral, ao adentrar em um sertão que não é totalmente o do presente nem o do passado, sem limites tempo-espaciais, Elomar “vivencia” as sagas do povo sertanejo. Dessa forma: “organiza-se na vida da própria estrutura cultural do sertão e é dela que lhe extrai o conteúdo poético, reinventando a si e aos contemporâneos como personagens míticos, ou seja: universaliza – através da dimensão trágica – eventos cotidianos do fazer sertanejo” (ROSSONI, 2008, p. 04).

Destarte, o cantador acaba misturando versos antigos e “explicando” novos ciclos com velhos mitos; porém, sempre os atualizando. Noutras palavras, diz Cascudo:

O verso dedicado a um herói vai servindo para outro desde que diminua a impressão inicial. A influência do poeta letrado é, desta forma, vasta mas de fronteiras indemarcáveis. É de notar a deformação inconsciente, característica da inteligência sertaneja, adaptando os versos às exigências de sua mentalidade. (1984, p.17)

O vaqueiro, outrora uma espécie de célula-mater do sertão, torna-se, na maioria das vezes, um mito criado pela memória do cantador. Este volve os olhos não apenas para as sagas dos vaqueiros ou para os homens e mulheres em retirada, sejam eles fortes ou fracos, mas para a grandiosidade que o sertanejo tem de conversar com a natureza e com as ações desta, a ponto de o vaqueiro e o boi, por exemplo, se tornarem elementos emblemáticos para toda a dinâmica da natureza sertaneja.

Haja vista que tanto vaqueiro quanto boi são mitos divulgados pela tradição oral, se assim podemos dizer, e simbolizam parcialmente o que chamamos por dinâmica da natureza sertaneja, são merecedores das honrarias depositadas pelos que contam, *a priori*, aos que escutam com atenção *a posteriori*, e, dos que em um terceiro instante, recontam o mito e recriam o imaginário, seja pelos traços mais uma vez da oralidade, da voz inscrita no poema



ou do enredamento na canção. Pois é desta forma que os temas do sertão, o delinear da linguagem agreste e os artefatos desta terra, rompem o espaço e ganham a vez não só perante o próprio sertanejo como em outras regiões. Tudo pelo poder itinerante da palavra e pela força que emerge do Nordeste como uma lenda em migração.

### CAPÍTULO 3

## ***PELO CAMPO BRANCO VIVE TANTA GENTE A RITIRAR – ESPAÇOS DE MEMÓRIA E SAUDADE PULAS INSTRADAS DO MUNDO***<sup>49</sup>

*“Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”*

(Machado de Assis. *Crítica, Notícia da Atual Literatura Brasileira*)

*São sete mil léguas  
imendada de camin  
prêsse mundão largo  
sem portêra vem o fim  
só vejo na terra a morte a rondá  
peste mil enfermidades  
fome e guerra ai de mim  
[...]  
mia noiva é a lua nova  
ao sol peço clemença  
qui esse chão quêma meus pé  
quatro cavaleiros  
de olhares cruéis  
prontos pra peleja  
já cavalgam seus corcéis  
de olhos para os céus  
só ispero Cristo vim  
[...]*

(Elomar Figueira Mello, “Corban”)

A retirada – resultado da seca, das condições adversas entre o homem e o meio – representa mais que uma caminhada pela sobrevivência; é, antes, uma busca/luta do nordestino para se firmar em algum lugar, já que fora obrigado a ir para a cidade e abandonar sua terra. É, também, ser visto como gente: indivíduo de memórias e identidades, não apenas como um estereótipo tantas vezes retratado na ficção.

---

<sup>49</sup> Título fusão das três cantigas que serão ora abordadas: *Retirada*; *Campo Branco* e *Cantiga de Estradar*; embora também retomemos a canção *O Violêro*, já analisada no capítulo 1.

Realmente a retirada é fruto das conjunções desfavoráveis a que o sertanejo é constantemente exposto. A opressão, a fome, a sede, a privação e a luta para não morrer, fazem parte da vida do homem do sertão árido, mas não acreditamos que nada disso justifique a visão sobre o sertanejo como um indivíduo determinado pelas adversidades do meio. A imagem do sertanejo não pode vir associada a um destino pré-determinado, seu futuro não pode ser o do viver constantemente uma situação pacífica e impotente diante das fatalidades que o cercam. Não cremos em um discurso estereotipado assertivo e repetitivo, seja pela literatura, música ou pela história, como também não entraremos em uma leitura entre mentiras e verdades que circundam o sertão, pois como compreende Durval Muniz de Albuquerque:

O Nordeste e o nordestino miserável, seja pela mídia ou fora dela, não são produto de um desvio de olhar ou fala, de um desvio no funcionamento do sistema de poder, mas inerentes a este sistema de forças e dele constitutivo. O próprio Nordeste e os nordestinos são invenções destas determinadas relações de poder e do saber a elas correspondente. Não se combate a discriminação simplesmente tentando inverter de direção o discurso discriminatório. Não é procurando mostrar quem mente e quem diz a verdade, pois se passa a formular um discurso que parte da premissa de que o discriminado tem uma verdade a ser revelada. (2011, p.31)

Dessa forma, não tomaremos as canções de Elomar como cópias do contexto sertânico, muito menos como documentação da vida dos sertanejos, mas como discursos/representações de mitos e identidades de um sertão em símbolos poéticos. Por outro lado, não negamos o âmbito histórico dessas construções, nem o aspecto econômico, cultural e espacial; aliás, como já fizemos em capítulos anteriores, retomamos todos esses elementos, inclusive um espaço além do físico. Para tal evidência, partimos pelo pressuposto da intertextualidade, notando que tanto a identidade nacional como a regional são construções mentais e nessa construção o aedo dialoga com suas experiências efetivas para criar novas realidades, muitas vezes em construções épicas.

O sertão na obra elomariana não é um recorte preciso do sertão baiano. É, na verdade, espaço além desse fragmento territorial e livre de qualquer influência estrangeira moderna, pois a representação discursiva do sertão moderno de Elomar é um constructo entre o espaço-tempo e sem abertura para o americanismo, por exemplo. Uma busca de elementos na construção de um sertão que nem está no presente, nem no passado, mas em uma relação com passado medieval, criação poética, elementos geográficos, históricos, culturais,

linguísticos e modos de vida do sertão nordestino. Destarte, no dizer de Rossoni, Elomar “ultrapassa demarcações físicas e geográficas meramente regionais” (2008, p. 01).

Na cantiga “Retirada”, o eu-lírico evidencia como as identidades do sertanejo existem a partir da cultura da retirada, pois a identidade não é inata, mas uma forma histórica e sociocultural que sempre será incompleta e em constante transformação, uma vez que também sempre estará em construção pelas andanças do indivíduo; é tanto que Hall fala de “processo em andamento”, para o mesmo:

a identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapitular esse prazer fantasiado da plenitude. (2006, p.39)

Não observamos essa fala de Hall (2006) como um determinismo na construção identitária, mas como formação do indivíduo em relação ao estar no mundo e, para tanto, o eu em relação ao outro, assim como a produção literária também vive em constante dialogar com as outras artes e culturas na construção da própria identidade.

E assim é o retirante, se criando e recriando pelas estradas como canta o violeiro em “Retirada”:

Vai pela istrada enluarada  
Tanta gente a ritirar  
Levando só necessidade  
Saudades do seu lugar  
Esse povo muito longe  
Sem trabalho, vem prá cá  
Vai pela istrada enluarada  
Com tanta gente a ritirar  
Rumano para a cidade  
Sem vontade de chegar  
[...]  
(MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Aqui, no inevitável deslocamento do homem sertanejo, temos a lembrança e a saudade da antiga terra. As famílias se andarilham pela estrada rumo ao sonho de uma vida melhor na cidade, ilusão criada pela emergência de ter que abandonar a própria casa. Ideia demonstrada na canção, sem trabalho, muita gente tem que “ritirar”, “rumano para a cidade / sem vontade de chegar”. Sem saber o que encontrará em novas paragens, o nordestino leva na

trouxa a saudade do local que foi obrigado a abandonar e as incertezas no que tange ao próprio futuro. Além da saudade, a letra, implicitamente, também evidencia a questão do medo, pois os sertanejos abdicam da própria riqueza cultural para acreditar no desconhecido cheio de mistérios como a própria “instrada enlutarada”. Sendo algo desconhecido, causa temor e, como afirma Lima, “o sertanejo chega até a praia, mas não fica. Só sai dos gerais quando não há outro remédio. Mas volta assim que pode. Sua querência é a caatinga e dela só se afasta quando o drama se torna tragédia e a tragédia, hecatombe” (1960, p.35). Essa imagem discursiva de um nordeste “filho da seca”<sup>50</sup> como criação de uma identidade nordestina se dá desde 1877 e se afirma com grande repercussão no país como produto imagético traçado pelas misérias e flagelos de uma região abandonada e até marginalizada pelo Estado, mas diferente do que muitos fizeram.

O sertão, apesar da escassez de tudo, sempre será a representação ideológica de casa. Mesmo quando a casa é humilde, haverá a necessidade do retorno. Em todas as cantigas analisadas neste capítulo, o retorno é tão primordial quanto a retirada, pois só assim se apresentaria uma espécie de ciclo e/ou o mito do eterno retorno. Todas as canções compreendidas neste trabalho são percebidas como espaçamentos de saudade, elemento que se fundamenta como um solo estruturante das ideologias do cantador para destacar o ambiente e a cultura do sertão.

Com a urbanização crescente, o sertão passou a ter várias construções ideológicas pela música caipira, no dizer de Camilo Lopes “o sertão passou a ser lugar da saudade, do deixado para trás, do paraíso perdido, da terra prometida, da paz, da calma, da honra, em lugar do caos, da balbúrdia e da competitividade das urbes” (2012, p.357). Esses pressupostos fazem com que o mito do sertão seja (re)construído a cada canção. No caso de Elomar, temos o sertão pelas memórias de um tempo passado e de um futuro criado em mesmo lastro, vastidão mitificada para a criação de um sertão em honrarias.

Em todas as cantigas, com maior ou menor ênfase, a saudade é elemento poderoso. O eu-lírico cantador aparece como “memória viva” do sertão pelo que viu e vivenciou pelas estradas. Afinal, os cantadores “caminham léguas e léguas, a viola ou a rabeca dentro de um saco encardido, às vezes cavalgando animal emprestado, de outras férias a pé, ruminando o debate, perante perguntas, dispondo a memória. São cavaleiros andantes que nenhum Cervantes desmoralizou” (CASCUDO, 1984, p. 127). Por conseguinte, o cantador aparece

---

<sup>50</sup> A expressão “filho da seca” foi usada por empréstimo de Durval Muniz, originariamente empregada em *A Invenção do Nordeste*.

como um ser que, mesmo sendo um pobre andrajo, leva consigo os valores de uma inteligência do vivido, de uma sabedoria inculta e de uma superioridade ambiental, para tanto, a voz mais autorizada para retratar a saudade e orgulho do lugar.

A saudade do lugar aclamada na canção “Retirada”, por exemplo, pode ser vista tanto do ponto de vista pessoal como um sentimento coletivo de perda, já que a saudade:

é um sentimento pessoal de quem se percebe perdendo pedaços queridos de seu ser, dos territórios que construiu para si. A saudade também pode ser um sentimento coletivo, pode afetar toda uma comunidade que perdeu suas referências espaciais ou temporais, toda uma classe social que perdeu historicamente a sua posição, que viu os símbolos de seu poder esculpido no espaço serem tragados pelas forças tectônicas da história. (ALBUQUERQUE, 2011, p.78)

A própria saudade<sup>51</sup> é uma construção ideológico-discursiva, assim como a busca de uma raiz, tal construção acaba edificando a tradição, mesmo que sem tal intuito, pois ao se criar uma “atitude regional” ou uma identidade nordestina, procura-se estabelecer uma ordem territorial e um equilíbrio social.

Na canção, “respira-se” não só a poeira da estrada e a saudade do que ficou, como a esperança simbolizada pela lua que guia as famílias em trânsito, à busca de novos campos, novos trabalhos, novos tempos; enfim, novo horizonte. Destarte, ao mesmo tempo em que se procura estabilidade e fixação, em via oposta temos o medo do novo e a querência pela terra, constituintes que fazem da canção, de certa forma, um documento sobre a vida do sertanejo. É tanto que Darcilia Simões propõe que a música de Elomar é como um “meio documentador e propagador da exuberância da língua portuguesa, em especial a praticada nos sertões, para os quais quase sempre resta apenas o rótulo de *problema brasileiro*, sintetizado na palavra *seca*. Elomar faz jorrar a cultura do nordeste” (2006, p.18).

Assim como o elemento “saudade” está para a ideia de retorno do sertanejo à terra e à casa; outro aspecto central na obra de elomar – “a estrada”, está para a trajetória com as experiências entre o labutar e o admirar a natureza. As substâncias na estrada são imbricadas pelo medo do que ocorreu e pelo que pode ou não vir a ocorrer.

O medo de deixar a caatinga é, às vezes, maior que a esperança, pois a falta de perspectiva e o afastamento de casa são agregados ao medo das condições que os sertanejos irão enfrentar e da apreensão de não mais poder regressar à terra, por isso pedem a Deus não

---

<sup>51</sup> A representação da saudade em Elomar aparece em outras canções não só em relação ao sertão, ou a um passado vivido e que entrou em declínio, mas a um passado mitificado e metaforizado, como é o caso da criação de um sertão com elementos medievais, como destacamos no capítulo 1.

ter que emigrar pelas paragens do sertão e do sofrimento. E isso se reafirma na terceira estrofe como podemos notar:

Passa dia, passa tempo  
 Passa o mundo devagar  
 Lembrança passa com o vento  
 Pidindo não retirar  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

A letra e o passo lento da canção representam o medo, medo de não se adequar à nova ordem, novo espaço, de perder a identidade forjada individual e coletivamente no sertão. Medo transbordado pelo eu-lírico da cantiga, o qual parece ter visto e ouvido muitas histórias de famílias que também se apavoraram frente às desgraças. O fato de o eu-lírico fazer parte do que pondera, acaba por marcar a propriedade do cantar do violeiro. No que ele diz, há uma espécie de estatuto do testemunho ou perspectiva sertaneja de quem vive do contar/cantar histórias para lembrar-se da própria história. A busca pela identidade regional, seja dos retirantes ou do próprio violeiro – eu-lírico – surge, como afirma Albuquerque, por causa da

reação a dois processos de universalização que se cruzam: a globalização do mundo pelas relações sociais e econômicas capitalistas, pelos fluxos culturais globais provenientes de modernidade, e a nacionalização das relações de poder, sua centralização nas mãos de um Estado cada vez mais burocratizado. (ALBUQUERQUE, 2011, p.78)

A propriedade do violeiro à marca de identidade regional se concretiza, na verdade, como selo autoral e até de metapoética, pois o mesmo se integra à cultura popular, pela oralidade do cantador, para cantar e contar as apreensões e pretensões dos que vivem nesse sertão onde tudo chega lentamente ou nunca chega, pois como diz a canção “passa o mundo devagar”, como se o andar vagaroso dos retirantes simbolizasse a morosidade com que o Estado tem tratado o sertão.

Ao recontar o constante emigrar do nordestino nessa e em outras composições, o poeta não ecoa o sertão como se o reproduzisse, mas o reconstruísse, pelas letras e som, imagens pela “istrada enluarada” enquanto vive o sertanejo a retirar, pois nas cantigas incluem-se as memórias – experiências próprias ou testemunhos dos sertanejos. Lembranças que se imbricam como verdadeiras intervenções na produção, aliás:

Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelas matérias que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (BOSI, 1994, p.55)

A reconstrução do poeta, pela voz do eu-lírico, e pensando assim como Ecléa Bosi, podemos depreender a importância da memória na construção da identidade, seja ela individual (do próprio compositor) ou coletiva (representando toda a comunidade sertaneja, inclusive as forças opressoras do sertão), visto que é pela memória, de certa forma reconquistada, que o poeta lembra o passado, reafirma o presente e “esquece”, ou melhor, exclui as imagens de um ou do outro que não apreciaria em sua poética, pois na memória e nas canções se entrelaçam: registro, invenção, história, mobilidade, construção e, principalmente, o jogo entre o revelar e o ocultar, ou seja:

O recurso do passado serve, assim para fundamentar sua identidade reconquistada ou afirmada, ao nível ético, religioso, sexual etc. O discurso da memória, em meio à fragmentação do contexto pós-moderno, aparece como *re-encantamento*, com base em sua simpatia pelo inefável – o excesso, o sublime, o enigma. (SÁ, 2011, p.28)

É na identidade recontada que Elomar faz uma leitura de sertão; cria um sertão “fronteiriço” e recorre ao passado medieval para fundamentar a “identidade sertaneza”; ergue vaqueiros pela ética dos cavaleiros andantes; violeiros ao modo dos grandes trovadores; destaca a religiosidade, tão premente às duas culturas; assim como reafirma espaços tão masculinizados e, paradoxalmente, muitas vezes dominados pela aparente fragilidade feminina. Todos os aspectos destacados são empregados como recursos poéticos pelo cantador/aedo<sup>52</sup> do sertão e fazem parte do escopo desta pesquisa.

Simone Guerreiro confere a Elomar a “visão de artista e homem do sertão [...]” (2007, p.112), que canta sobre e para o povo na linguagem deste, sob a égide lírica das composições. Adrede, em seu cancioneiro, o poeta desbrava a cultura interiorana, levando-nos a investigar cada vez mais a linguagem multidialetal do sertão, a alma do homem sertanejo, as identidades e as representações culturais, inclusive cantando os motivos que tem um violeiro para falar de sua terra a configurando a metapóetica.

---

<sup>52</sup> Lembramos que para Cascudo, o cantador é um descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, e, claro, dos menestrelis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média, pois canta “como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem” (1984, p.126).



A alma de um povo e o cheiro da terra ficam intrincados/emaranhados na letra de “Retirada” e de tantas outras canções de Elomar pela melodia, pelo ritmo, pelo dialeto catingueiro e, principalmente, pela interpretação do compositor. Interpretação esta que emana de uma saudade muitas vezes impronunciável pelos nordestinos, que se silenciam perante as desventuras. As imagens cantadas, no entanto, são metáforas que ultrapassam o “sertão corpóreo”, transpondo-se para um mundo sertanejo quimérico pela poesia e pelo olhar de quem vive no sertão e para ele escreve, reverberando tipos sertanejos, sons da natureza e “geografia humana”. Utilizando-nos das palavras de Rezende (2011), afirmamos que as músicas de Elomar são “loas e enaltecimentos”, pois como os prólogos de antigas composições dramáticas, as canções do compositor se destinam a captar, geralmente em discurso laudatório, os seres que habitam o sertão, as trajetórias e os ciclos de vida durante as andanças de famílias inteiras.

Os versos de “Retirada” se apresentam como uma declaração do eu-lírico consoante homem do sertão e de como a própria arte é uma forma não só de afirmar o poder da canção condizente a um elemento literário, além de desmistificar as trovas do violeiro como sendo um cantar de tristeza, um idílio ao sertão, uma elegia do retirante ou, até mesmo, um hino do sertão, quer-se cantiga, apenas<sup>53</sup>. É endossado apenas o prazer no cantar sobre o povo e sobre a terra. Como podemos verificar na última estrofe da canção “Retirada”.

Eu não canto por soberba  
Nem tanto por reclamar  
Em minha vida de labuta  
Canto o prazer, canto a dor  
Que as beleza devoluta  
Que Deus no sertão botou  
Vai pela estrada enlustrada  
Com tanta gente a retirar  
Passando com taça e veno  
Bebendo fé e luar.  
(MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Ademais, não só os versos citados, como a obra inteira é permeada pelos cinco elementos expostos por Aymard (2003) – *lembrança, esquecimento, memória, história e identidade* (todos já apresentados anteriormente), uma vez que são por tais elementos que

---

<sup>53</sup> É válido ressaltar que essa desmistificação do canto do violeiro, conforme destacamos, não ocorre na maioria das canções. Pelo contrário, grande parte das canções aparecem como líricas dramáticas e/ou épicas, sempre tomando a saudade como um elemento para se criar uma identidade para o *Sertão Profundo* vinda por uma espécie de tristeza épica. Além disso, tais elementos também aparecem nesta canção, embora com menor ênfase.

alçamos o imaginário, resgatamos o passado e criamos o presente, no caso de nosso estudo, todos envoltos ao ambiente sertanejo, seja ele o físico ou o poético.

Aliás, o sertão pode ser compreendido por égides diferentes, ou melhor, pode ser percebido por categorias distintas de análise. Para Janaína Amado (1995), o sertão pode ser visto tanto em categoria espacial quanto social, cultural e/ou sob o olhar da colonização (colonizador *versus* colonizado). Na primeira, o sertão é visto apenas como subárea do Nordeste, pobre e árida; na segunda como espécie de categoria de entendimento do próprio Brasil; na terceira, a literatura popular ganha espaço entranhando-se pela história, enquanto a categoria constituída pelos colonizadores carrega sentidos pejorativos e o sertão é visto como um espaço contrário à civilização, lugar isolado e apenas para os bárbaros, já para os degredados, lugar de esperança, liberdade e calma.

Não só Amado (1995) como Galvão (1986), Pereira (2007), Schiavo (2007) e tantos outros, mencionam o sertão como categoria, ora caracterizado como símbolo genuíno de brasilidade e identidade nacional ora como espaço antitético à civilização. Nas canções analisadas, a categoria sertão é vista como identidade nacional ou como mostras de uma brasilidade maior, ou seja, o sertão elomariano se apresenta como espaço glorificado e ambiente épico. Porém, uma identidade devastada, uma brasilidade perdida e/ou esquecida pelo mundo urbano, onde bois e vaqueiros não têm mais espaço, o que faz com que o escritor busque nas raízes medievais elementos para dialogar com a nossa cultura; logo, é necessário observar o sertão não como categoria pura, mas híbrida e dialógica com o medieval, que é a proposta de tantas canções elomarianas e também da obra de Ariano Suassuna como nos revela Durval Muniz em *A Invenção do Nordeste* (2011). O sertão em Elomar e em Suassuna é indissociável dos desígnios de Deus, em que o homem é um ser de honra e é inseparável da natureza.

Lembre-mos, pois, de que não há amálgama aleatório e incoerente, os poetas compreendem os pontos em consonância nas duas culturas e as retratam em suas artes. Há vários pontos em comum entre esses dois espaços, a citar o modelo familiar, que também é rigidamente patriarcal no sertão. Essa estrutura é até hoje muito demarcada, pois é o homem quem tem autoridade, é ele o chefe da família. À esposa, cabe a obediência, a obrigação de cuidar dos filhos e do marido, sem a oportunidade de questionar as decisões deste.

Embora hoje, de um modo geral, a mulher possua um maior espaço que aquele que ela ocupava na época do Trovadorismo, em algumas situações, principalmente se

considerarmos o contexto sertanejo, ela ainda é muito submissa a uma figura masculina, seja pai, irmão ou marido, tendo suas atividades e seus papéis sociais restritos ao espaço da família.

Nessa relação de silenciamento da mulher, podemos dividir a obra de Elomar em duas partes. A primeira, em que a mulher aparece como aquela que abandona tudo e a voz que ecoa é a do homem em lamentação. Um violeiro, que mesmo às vezes ainda a enaltecendo, cala-a completamente, como fora explicitado no segundo capítulo, pois aqui a vassalagem é meramente literária, não real. No segundo caso, o silenciamento é ainda mais forte, pois se no primeiro temos o mundo dos violeiros “reclamando” das atitudes da amada, no segundo teremos um violeiro cantando sobre o mundo dos vaqueiros e lugar de batalha não é lugar de mulher. Isso pode ser percebido na “Cantiga do Boi Encantado”, onde a mulher só aparece como estímulo para o vaqueiro capturar o boi, e, se o cantar não se volta para os grandes feitos diretamente, voltar-se-á para a vida do sertanejo e suas dificuldades, o que acaba dando ares épicos às canções. Assim, mais uma vez a mulher “perderá” a voz, porquanto na retirada a natureza e as clemências a Deus assumirão toda a cantiga.

Os sistemas econômicos também se assemelham, pois tanto no Sertão como na Idade Média encontramos um sistema econômico baseado na agricultura. Na era medieval, essa economia era organizada nos moldes do feudalismo: a relação existente entre o suserano e o vassalo era marcada pela submissão e/ou pela troca de favores. O elo entre os suseranos e os vassallos assemelha-se, em alguns momentos, à relação existente ainda hoje no sertão entre os donos de terra e as pessoas que trabalham nas propriedades de grandes fazendeiros e criadores de gado.

Na canção “O Violêro”, Elomar retrata a realidade dos sertões do nordeste brasileiro, inspirando-se na terra para cantar a seca, o sol, a fome, o amor, a luta e a religiosidade de um povo, evidenciando, direta ou indiretamente, que enquanto os senhores de terra enriquecem, *pensano qui êsse mundo é tudo tê*, o povo sofre de tanta pobreza, embora nunca perca a crença em Deus e as pessoas continuem com suas procissões, cantando ao Senhor Louvado. Vejamos:

Tive muita dô di num tê nada  
pensano qui êsse mundo é tud'tê  
mais só dispois di pená pelas istrada  
beleza na pobreza é qui vim vê  
vim vê na procissão u Lôvado-seja  
i o malassombro das casa abandonada

côro di cego nas porta das igreja  
 i o êrmo da solidão das istrada  
 Pispiano tudo du cumêço  
 eu vô mostrá como faiz o pachola  
 qui inforca u pescoço da viola  
 rivira toda moda pelo avêso  
 i sem arrepará si é noite ou dia  
 vai longe cantá o bem da furria  
 sem um tustão na cuia u cantadô  
 canta inté morrê o bem do amô.  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Os versos finais parecem direcionar duas funções para que o violeiro cante: uma espécie de solidariedade, ao alegrar as pessoas a enfrentar a dureza da região e a necessidade de mostrar a realidade negada pelo Estado; pois como diz o violeiro, ficará *sem um tustão na cuia*, canta por amor, não por dinheiro, uma vez que a “profissão” não traz *status*, tampouco remuneração, uma vez que diferente dos poetas do período renascentista, os violeiros não têm os mecenas para doar dinheiro e fomentar a arte e/ou a cultura; pelo contrário, são vistos como marginais e desqualificados. E mais, O violeiro canta é a beleza da pobreza, como ele diz: *beleza na pobreza é qui vim vê*, e, é nesse cantar, que o sertanejo-violeiro dará dignidade à região e ao próprio dom de trovar.

É relevante ponderar, também, sobre o contexto que reafirma o grande êxodo e que praticamente esgota quase todo espaço rural:

A Revolução de 1930 contribui para a decadência dessas ‘oligarquias rurais’, sobretudo através do movimento tenentista, além de quebrar todo o sistema agrícola-extrativo. A tônica desse período é o crescimento da produção industrial brasileira, cujo processo marca a plena implantação do capitalismo no país. (BARROS, 2002, p.26)

Virada do século, espaço de implantação industrial e despreparo não só dos sertanejos pobres quanto dos senhores de terra. Desprevenidos, de certa forma, estes perderam muitas de suas posses e; aqueles, já excluídos de educação formal e qualificação para o trabalho, perderam o pouco que tinham para o sustento da família e o parco salário que conseguiam com o trabalho braçal. Com a “morte” de fazendas, ou melhor, com o movimento de modernização do mundo e o eixo econômico se direcionando para o Sudeste, o sertanejo perdeu até o prato de comida de cada dia. Depois de tanto labutar, seu trabalho não mais era necessário. Excluídos de tudo, restou aos sertanejos sonhar com um futuro e ter a esperança de que nas cidades tudo iria mudar, mas como isso ocorreria se passaram a vida toda

exercendo um trabalho que lhes demandava apenas a força física? A lida com a boiada e com o chão árido não daria bagagem para a vida nos grandes eixos urbanos.

A decadência<sup>54</sup> econômica traz consigo vários outros declínios e desagregações, o que resulta na recusa do novo e na idolatria do passado, além da esperança ilusória, como notamos nos versos de “Retirada”. Tais elementos também aparecem em “Cantiga de Estradar”; porém, nela ainda há o conformismo com o sofrimento.

Só irirmão do sofrimento de pauta véa c'a dô  
 Ajuntei no isquicimento o qui o baldono guardô  
 Meus meste na istrada e o vento quem na visa mi insinô  
 Vô me alembrano da viage das pinura qui passei  
 Daquelas duras passage nos lugari adonde andei  
 Só de pensá me dá friage nos sucesso que assentei  
 Na miã lembrança ligião de condenados nos grilhão acorrentados  
 Nas trevas da inguinorância sem a luz do grande Rei  
 Tudo isso eu vi nas miã andança nos tempo que eu bascuiava o trecho alei  
 Tô de volta já faiz tempo qui dexeí o meu lugá  
 Isso si deu cuano moço qui eu sai a percurá  
 Nas inlusão que hai no mundo nas bramura qui hai pru lá  
 Saltei pur profundos poço qui o tinhoso tem pru lá  
 Jesus livrô derna d'eu môço do raivoso me panhá  
 Já passei pur tantas prova inda tem prova a infrentá  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira oficial de Elomar, 2007)

Ao dizer ser irmão do sofrimento, o eu-lírico se mostra como indivíduo que já se habituou em sofrer e que tem na lembrança as coisas ruins pelas quais passou durante as andanças e que se esquece dos poucos acontecimentos bons. Nos versos finais, notamos que ele se lembra do lugar de forma saudosa, assim como também rememora o tempo de juventude e o poder dado à crença de encontrar prosperidade, quando moço saiu *a percurá nas ilusão que hai no mundo*, mas agora caiu no *profundos pôço*, culpa do *tinhoso*.

O compositor utiliza, na *Cantiga de Estradar*, palavras e expressões que nos levam ao pressuposto de que o violeiro (eu-lírico) tem vontade de recordar alguns fatos, pois afirma: “Vô me alembrano da viage das pinura qui passei [...]” e embora não se tenha utilizado do termo “memória”, fica subjacente as vezes em que ele cita as lembranças. Ainda no plano do subentendido, ao lembrar-se das desgraças pelas quais passou, do encontro com *condenados acorrentados* ora “sem a luz do grande Rei” e de tantas outras negativas, observa-se algo como escape ou tentativa de melhor compreensão do presente e projeção para o futuro vindouro, por isso conta a importância do apego a Deus.

<sup>54</sup> Barros (2002) afirma que o vocábulo carrega a ideia de “queda” e que o termo só aparece na Idade Média: *decadentia*.

A crença no divino é presente em quase todas as canções, direta ou indiretamente, pois o fazer poético se refere a discursos de sujeitos arraigados aos sentimentos religiosos. E se o fulcro do poeta é o interior dos sertanejos, a linguagem do violeiro deve recuperar:

o sentido de humanidade pelo sopro de uma devoção divina que o fazer poético possibilita. Assim, confere ao signo – quer verbal, quer musical – a motivação necessária para exercitar-se em dois polos concomitantes: aproximar o homem ao primevo, ao sublime, à divindade e manter-lhe orientação de materialidade espaciotemporal. (ROSSONI, 2008, p. 02)

Pela melodia e pela letra, o vaqueiro revela a própria vida e a de outrem. Pela memória e apropriação do cantar, o violeiro/vaqueiro aproxima o receptor do *locus* do sertanejo, da vida de tanto labutar, das esperanças, dos medos, das crenças e do dialeto catingueiro. O “irmão do sofrimento” fala das andanças e das “inlusão” que enfrenta na “istrada”.

Aliás, pensamos a memória como recurso duplo e até paradoxal, pois se de um lado há o recordar do passado de acordo com reconstruir da consciência atual; por outro lado, não podemos silenciar a outra vertente no fundo do ato de rememorar, pois há nessa atitude também a negação do presente, espécie de evasão/fuga, como afirma Marta Barros:

A palavra *memória* pressupõe as ideias de recordar, contar, relatar. Geralmente, o homem conta fatos passados para melhor compreender seu próprio presente. A memória surge para apagar o isolamento de cada ser humano: no processo de feitura de um texto, cortam-se os nexos convencionais com o mundo, recuperando-se a essência mais profunda da vida, além de se construir numa espécie de abrigo para as desventuras. Mais ainda, o ato de rememorar pode ser considerado uma espécie de evasão, negação do presente. (BARROS, 2002, p.112)

Se a evasão do presente aparece pelo elemento da memória, a monotonia da vida e a lentidão do caminhar também se mostram no ritmo da canção, pois o tom da voz de Elomar é de quem prolonga as sílabas e fala pausadamente para exaltar a sensação do sofrimento e a cadência do passo pausado do retirante-cantador, que passou *pur tantas prova* e que ainda há de *infrentá*, pois tudo que canta é o que viu durante o caminhar: “vô cantando mias trova/ qui ajuntei no camiá [...]”(MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007).

Em se tratando da presença da memória nas canções, é inevitável não notar a estrada como elemento dessa memória. A estrada é componente na poética de Elomar não como pano de fundo ou *locus* qualquer; é substância importante para a poética, faz parte da trajetória e experiência do sertanejo, afinal “é na estrada que muitos cantadores despendem grande parte

de suas vidas, tendo no horizonte distante uma miragem, a possibilidade da esperança, do trabalho e da apreciação popular” (REZENDE, 2011, p.63). É na própria estrada que o poeta observa vaqueiros, cantadores e bichos reais, apropria-se deles e os reescreve pela poética do *Sertão Profundo*.

A propriedade das cantigas já trabalhadas como: “O Violêro”, “O Rapto de Joana do Tarugo”, “Incelença pro Amor Retirante”, “Campo Branco”, “Cantiga do Boi Encantado”, “Retirada” e a própria “Cantiga de Estradar” é não só pela vivência de quem conta o que viu e participou dos fatos contados, mas pelo emprego singular do dialeto catingueiro. A linguagem poética aparece enraizada no sertão, o que valoriza ainda mais os significados por trás do código linguístico e do potencial simbólico do mesmo. Por meio da linguagem em uso, Elomar

[...] formula conceitos próprios da região e afirma-se como intelectual erudito que articula conhecimento sobre história, cultura popular, política, religiões, língua e literatura, principalmente, de tradição latina. Como intelectual e pensador, possui lugar sacralizado na sociedade e representa a comunidade cultural sertaneja ou, mais especificamente, ‘sertaneza’. [...] Predomina nos textos de Elomar a variante linguística da caatinga, de caráter arcaizante, porque a música parte de sua aldeia, o Rio Gavião. (GUERREIRO, 2007, p. 55)

O que Guerreiro chama de “variante linguística da caatinga” alia-se, grosso modo, ao que Tatit (1996) chama de “grandeza do gesto oral do cancionista”, dado que Elomar emprega nas composições os mesmos recursos da fala do povo simples do sertão. No entanto, de conhecimento erudito, o mesmo não abre mão de elementos cultos nas cantigas e faz várias citações douradas<sup>55</sup>. Erudição e oralidade e uma só dicção.

A fusão entre o dialeto sertanejo, português culto, arcaico e medieval, revela-se em uma espécie de poliglossia e heteroglossia na própria língua, como percepção das identidades do sertão face ao outro, diferenças e dessemelhanças, conforme dissemos no segundo capítulo em relação à polifonia Bakhtiniana. Posto isso, pelo multilinguismo, Elomar experimenta não só dos conceitos de Bakhtin (1987 e 1997) como dos de Coseriu (1980), aproximando-se daquele pela polifonia e deste pelas variantes diatópicas (recortes por grupos regionais), diastráticas (referenciação por estratos socioculturais) e diafásicas (observação de diferenças dentro do mesmo grupo evidenciando circunstâncias individuais).

---

<sup>55</sup> Algumas dessas citações cultas foram tratadas e referenciadas nos capítulos anteriores, outras ficaram a ser “sanadas” neste capítulo e/ou em pesquisas posteriores.

A clara evidência de recorte entre os seguintes grupos e estratos sociais tanto pelos pontos em consoantes como destoantes: Idade Média e Sertão; Rural e Urbano, que por sua vez vão ser novamente recortados, agora de forma diastrática, pelas relações entre: suserano e vassalo; fazendeiro e vaqueiro; homem e mulher ou pelas feições religiosas, pela relação com a terra, com a linguagem, com a cultura ou com a própria economia.

De outra forma, Elomar cria composições em adequação à realidade sociocultural e econômica do sertão, representando as tensões do êxodo, da saudade da terra natal, a sensação de perda e arrependimento pela saída, harmonizando melodia, ritmo, sonoridade, paisagem local, vernáculo, valores e religião. A este elemento daremos mais destaque de agora em diante, em razão de aparecer na maioria das composições de Elomar, quiçá em todas. À guisa de informação, lembremo-nos de que no Brasil, principalmente no sertão, embora predomine o catolicismo, muitas outras vozes religiosas também ressoam na cultura e nas canções.

A ambivalência entre o dito sincretismo religioso e o cristianismo convive nas crenças do sertanejo como a construção identitária do próprio homem do Nordeste. Em “Cantiga de Amigo” o eu-lírico faz uma espécie ritual misterioso na *Casa dos Carneiros*, lugar onde antes se encontrava com a amada, cantando sete vezes as lamúrias como curador ou até feiticeiro faria para trazer a amada de volta.

Em “Cantiga de Boi Encantado” é premente a relação com a presença africana nas regiões sertanejas, pois há a ligação do natural com o sobrenatural. O mito do boi caracteriza-se como uma representação do demônio. Aparentemente, há o aprisionamento da alma do animal, como se vendida ao diabo, é tanto que só um vaqueiro de índole imaculada poderia vencê-lo e se colocar em sacrifício aos desígnios divinos e caso não tivesse tais atributos, acabaria morrendo. Isso sem falar dos ritos para pegar o boi, das festas consideradas mundanas e das danças herdadas pelo candomblé de Angola, como e o caso do coco de roda, coco-de-embolada<sup>56</sup> etc.

Nos títulos das composições “Incelença pro Amor Retirante” e “Incelença para um poeta morto”, deparamo-nos com o termo cuja variante é incelência, canto fúnebre por carpideiras, e, que é um canto religioso repetido durante a Quaresma em “oferta” à alma de seus mortos; no entanto, embora de cunho cristão, os populares acreditam que se a reza for interrompida, os defuntos não ficarão em paz.

---

<sup>56</sup> O *Tropeiro*, no *Auto da Catingueira*, por exemplo, denomina-se cantador de coco, como é denominado o indivíduo que improvisa um coco. No *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2012), Cascudo chama atenção para o fato de que o coco é uma dança popular do Nordeste, ou melhor, um canto-dança e que o refrão é cantado em coro. Quanto à influência, o mesmo nos ressalta a predominância africana e indígena.



Vejamos um fragmento “Cantiga de Estradar” onde o violeiro afirma que o homem tem que ser puro, ter alma limpa, ajudar e perdoar o próximo, pois Deus irá voltar:

Vô cantano miã trovas qui ajuntei no caminhá  
 Lá no céu vejo a luã nova cumpaniã do istradá  
 Ele insinô qui nós vivesse a vida aqui só pru passá  
 Nós intonce invitasse o mau disejo e o coração  
 Nós prufiasse pra sê branco inda mais puro  
 Qui o capucho do algodão  
 Qui num juntasse dividisse nem negasse a quem pidisse  
 Nosso amô o nosso bem nosso terém nosso perdão  
 Só assim nós vê a face ogusta do qui habita os altos céus  
 O piedoso o manso o justo o fiel e cumpassivo  
 Siô de mortos e vivos nosso pai e nosso deus  
 Disse qui haverá de voltá cuano essa terra pecadora  
 Marguiada im transgressão tivesse chêa de violença  
 de rapina de mintira e de ladrão.  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Aliás, de forma parafraseada, a canção reproduz alguns dos mandamentos cristãos como amar ao próximo, perdoar o outro, ajudar o irmão e amar a Deus, no mais, há várias passagens bíblicas em que se anuncia o retorno do Pai em tempos difíceis.

Além da “Cantiga de Estradar”, a canção “Retirada” também mostra o apego religioso do homem do sertão perante a falta de assistência do Estado e perante o banditismo. Em “Retirada” a imagem bíblica que aparece é a de Jesus Cristo na Cruz, ou melhor, diz na cantiga que Ele a deixou aqui e que agora quem a carrega é o sertanejo:

Vai pela estrada enluarada  
 Com tanta gente a ritirar  
 Levando nos ombros a cruz  
 Que Jesus deixou ficar  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

A transferência da cruz de Cristo para os sertanejos nos remete à ideia de que sofrem todo o penar pelos pecados da humanidade, pois é a representação cristã do filho de Deus carregando a cruz. No mais, marcando o intertexto com a cultura da Idade Média, lembremo-nos de que a influência da religião católica viveu por muitos séculos. Conforme Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, a religião, via cultura medieval teve “seu período criador heroico, foi universal, onipenetrante; ela envolveu e atemorizou todo o universo, cada fragmento de consciência humana, apoiada pela organização única no seu gênero que foi a igreja Católica” (2013, p. 238).

Na canção “Campo Branco”, o Cristianismo também se apresenta, pois o eu-lírico inicia falando de forma íntima com a natureza dos sofrimentos de quem vive na caatinga, e, no sexto verso, evoca por Deus, como se deixasse de falar com a terra e passasse, como um vate<sup>57</sup>, a conversar diretamente com o grande Deus de Abraão:

Peço a Deus a meu Deus grande Deus de Abrãao  
 Prá arrancar as pena do meu coração  
 Dessa terra sêca in ança e aflição  
 Todo bem é de Deus qui vem  
 Quem tem bem lôva a Deus seu bem  
 Quem não tem pede a Deus qui vem  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Notemos, pois, que o vocativo aparece em forma de gradação. Primeiro o violeiro clama por Deus de forma aparentemente genérica, como se pedisse ao Deus de qualquer religião, o de todos os seres vivos. Em seguida, usando o pronome possessivo “meu”, pede a um Deus em particular – o da sua religião, o que pode também indicar certa intimidade de quem com o Senhor conversa e a quem sempre chama. Por fim, usa o adjetivo explicativo “grande” para se voltar a esse Deus e a locução adjetiva restritiva “de Abrãao” para especificar ainda mais esse senhor de bondade e amor. Para Guerreiro (2007), ainda, a última interpelação deve-se a uma menção direta à comunidade judaica, visto que a família de Elomar é descendente dos cristãos-novos<sup>58</sup>.

Mas, deixando de lado a influência biográfica sob a poética e voltando aos versos de “Campo Branco”, o que fica de fato é que o eu-lírico pede a Deus que tire a “pena” – o sofrimento – de um povo que geralmente só tem aflição e terra seca; além disso, ratifica que as poucas coisas boas que o sertanejo tem foram dadas por Deus e a ele deve agradecer. Quem nada possui, deve a ele pedir, ou seja, o sertanejo deve se voltar a Deus em agradecimento ou em súplica; em alguns momentos, a canção chega a se aproximar de uma epifania – revelação divina pela boca do sertanejo que canta, como ocorre em “Campo Branco”, por exemplo.

A palavra “pena” aparece pela terceira vez, pois já no primeiro verso aparecera tanto no singular quanto no plural e em sentido polissêmico. Observemos os primeiros cinco versos da canção:

<sup>57</sup> Tomamos o termo vate como uma espécie de poeta profeta, como se ele reproduzisse a fala do próprio Deus ou com ele pudesse falar de forma mais íntima para, depois, poder predizer o futuro inspirado pelo divino.

<sup>58</sup> Ainda de acordo com Guerreiro (2007), a família de Elomar advém da Península Ibérica e foram os primeiros a desbravar a região de Vitória da Conquista.

Campo Branco minhas penas que pena secou  
 Todo bem qui nós tinha era a chuva era o amor  
 Num tem nada não nós dois vai penano assim  
 Campo lindo ai qui tempo ruim  
 Tu sem chuva e a tristeza em mim  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

O termo “pena” tanto pode ser compreendida como *castigo* quanto *compaixão*, ambos justificáveis, já que fala que o sertanejo e a terra vão penando e depois há o pedido por clemência divina.

Ainda nesses versos, a relação/identificação caatinga-violeiro é tanta, que os dois vão em sofrimento e o eu-lírico fala diretamente com a natureza, posto que há o emprego do pronome “tu”. A natureza personificada não é mero recurso alegórico e estático. A personificação não surge, na cantiga, apenas pela via do ato confessional, como ocorria nas Cantigas de Amigo, mas pela imbricação terra-sertanejo. Há, de certo modo, tensão passional ecoada quer explícita quer implicitamente pelo eu-lírico.

Ora, se a terra sofre (pena) por falta de chuva, o poeta tem dois motivos para também penar, o primeiro motivo é que se a “amiga” sofre por conta da seca, ficará improdutiva e, como consequência, a vida do sertanejo também ficará difícil; o outro motivo é o que ele já nos contara no segundo verso: tudo que a terra tinha era a chuva enquanto tudo que ele possuía era o amor e, embora o campo fosse lindo, paradoxalmente, o tempo estava ruim, ou seja, “Campo Branco” é uma cantiga de lamentação da partida da chuva e do abandono do amor; por isso, dignos de pena, agora semanticamente indicando piedade e o violeiro continua:

Pela sombra do vale do ri Gavião  
 Os rebanho esperam a trovoada chover  
 Num tem nada não também no meu coração  
 Vô ter relampo e trovão  
 Minh'alma vai florescer  
 Quando a amada e esperada trovoada chegá  
 [...]  
 (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Nesses versos notamos o espaço físico do sertão da cantiga, que é em Vitória da Conquista, ao menos como representante das outras terras áridas. Há, ainda, um resquício de esperança depois de tanta lamentação, além do rebanho esperar a trovoada anunciando a chuva, o coração do violeiro espera relâmpago e trovão avisando “a amada e esperada

trovoada chegá”. Afirmamos, por fim, o caráter ambíguo desse último verso em citação, visto que a amada pode ser compreendida tanto como a chuva (amada da terra e do sertanejo) ou como uma mulher que deixou o violeiro e partiu em retirada, possivelmente, devido à seca.

Ou seja, temos mais uma metáfora e uma transfiguração, pois ambas: chuva e mulher podem ser compreendidas como mesmo ser, aliás, as duas palavras são femininas. Ou podemos depreender que, com a chegada da chuva, a mulher irá retornar para a terra, casa e marido. Com efeito, chuva e mulher parecem associadas à vida e representam sinônimos de felicidade para o sertanejo, eu-lírico.

Desta forma, a inclemência da seca (do *tempo ruim*, *sem chuva* e da tristeza no violeiro) é deixada de lado; mas, antes, o período de seca em lugar essencialmente árido, faz a chuva ser mais valorizada ainda. Por isso o eu-lírico funde como elemento único a mulher e a chuva, visto que o sofrimento daria lugar à esperança, prosperidade e fertilidade do solo e da gente.

A canção que é iniciada falando da seca e do sofrimento é encerrada com a esperança no amanhecer e na renovação da vida do sertanejo, que é exposta pela reprodução dos animais e pelo florescer da vegetação, o eu-lírico anuncia:

Sei qui inda vô vê marrã<sup>59</sup> parí sem querê  
 Amanhã no amanhecer  
 Tardã mais sei qui vô ter  
 Meu dia inda vai nascer  
 E essa tempo da vinda tá perto de vín  
 Sete casca aruêra cantaram prá mim  
 Tatarena<sup>60</sup> vai rodá vai botá fulô  
 Marela de u'a veis só  
 Prá ela de u'a veis só  
 (MELLO, in *Porteira Oficial* de Elomar, 2007)

As imagens desses versos simbolizam a mudança ao qual o sertão, durante a cantiga, ultrapassará. Deixando de ser espaço de sofrimento e saudade, passando a ser terra fértil, ao menos em prenúncio do futuro melhor, porque a chuva instaura um ar de recomeço pela flor que se abre. Além disso, se a *tatarena marela*, é porque o tempo mudará, mesmo que acanhadamente. O amarelar da *tatarena* sugere-nos a luminosidade, remete-nos à

<sup>59</sup> Comentando os significados de certas palavras, dialetos catingueiros, nas canções de Elomar, Darcília Simões (2006) afirma que *marrã* é uma ovelha ou uma cabra nova. É como uma adjetivação ao animal, dizendo ser uma ovelha travessa, por exemplo.

<sup>60</sup> Ainda segundo Darcília Simões (2006), citando o dicionário Aurélio, *tatarena* é o mesmo que tataranha, que por sua vez quer dizer pessoa acanhada e/ou tímida. Ainda sobre a palavra, Julio Rezende (2011) também lembra que *tatarena* é uma espécie de árvore que cresce na beira de lagoas.

prosperidade, mesmo em processo lento. Como se a árvore à beira da lagoa se abrisse timidamente em flor para notificar ao sertanejo que a chuva está por vir. A chuva, por sua vez, funcionaria como um traslado e/ou renascimento.

“Campo Branco” representa, então, o paradoxo do *tempo ruim* em oposição ao *tempo bom*, que há de vir no amanhã, pois o violeiro sabe que *tardã*, mas que vai ter, pois *meu dia inda vai nascer*, isso ocorrerá quando a natureza se proferir em excelência e a felicidade se apresentar em plenitude. No mais:

Os versos mais felizes são conservados na memória coletiva. Essa literatura oral é riquíssima. Vezes é uma solfa secular que se mantém quase pura. Noutra, a linha do tema melódico se desfigurou, acrescido de valores novos e amalgamado com trechos truncados de óperas, de missas, de “baianos” esquecidos, do tempo em que vintém era dinheiro. Como para o “payador” argentino Santos Veja, a tradição oral guarda as obras que não foram impressas e eles vivem perpetuamente no idioma popular. (CASCUDO, 1984, p. 1239)

Espaço de metáforas de saudade, lugar de evocação da memória da terra durante o retirar, ambiente de paradoxos entre morte e vida, fronteira entre passado e presente, campo branco para a chuva ou para o sol, estrada que forma personalidade, extensão de identidade entre o choro e a esperança: apenas **ser**TÃO – *tão*SER.

## ENTRE A ARTE DE CANTAR O SERTÃO E CONTAR AS MEMÓRIAS – *ALGUMAS CONSIDERAÇÕES*

*“A memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para libertação e não para a servidão dos homens.” (Le Goff)*

*Sonho que na derradeira curva do caminho  
existe um lugar sem dor sem pedra sem espinhos  
mas se de repente lá chegando não encontrar  
seguirei em frente caminhando a procurar[...]  
(Elomar Figueira Mello, “Cavaleiro do São João”)*

A produção do imaginário social em Elomar se dá, então, pelas canções intertextuais em entrecruzamentos com várias fronteiras: geográficas, históricas, literárias, culturais, linguísticas e metodológicas, dentre tantas outras leituras possíveis. Postura claramente de revisão, construção, reconstrução e reinvenção poética, pois a relação intersticial entre passado e presente; memória e realidade acabam por criar uma reescritura, pela memória, das relações sociais do passado rememorado, do presente poetizado e, outrossim, do futuro em prenúncio pela voz do violeiro.

Ratificamos a efetividade do estudo das canções propostas, não só pela necessidade de compreender os paralelos entre duas culturas separadas temporalmente, ora unidas pelas metáforas da saudade; como estudar elementos da memória, do cultivo de nosso idioma; e, principalmente, observar os traços da obra como representação histórico-literária e crítica, partindo de recursos retóricos de atemporalidade, identidades várias, além de usufruir de uma construção entre o factual e o poético das composições que enaltecem o sertão.

Numa busca pelos elementos sertanejos em estado poético, mostramos que o cantador rememora a idade medieval; resgata valores das tradições ibéricas, de certa forma presentes na cultura sertaneja; dialoga com o nosso imaginário cultural e popular, interpondo-se no enredo pelas várias vozes contidas na memória do sertanejo, pelas típicas cantigas e categorizando o sertão em várias identidades que são construídas e reafirmadas em detrimento do urbano, que não tem lugar nas produções de identidade construídas pelas composições de Elomar.

A relação intersticial das cantigas analisadas evidencia ainda mais que, na negociação ou tradução, o poeta reconhece a ligação histórica do sujeito com o objeto da crítica e a dupla função no interior da teoria do processo político que há na arte.

Na relação entre o medievo e o sertão, mostramos que as canções não primam por uma representação unitária ou uma hierarquia fixa valorativa, mas um deslocamento e uma rearticulação, uma combinação de dois períodos separados pelo tempo e agora dialogados pela voz do aedo. Na construção de um novo bloco social, o poeta cria uma estrutura heterogênea para cantar a cultura, mostrando elementos que fazem parte das camadas mais simples do sertão: sujeitos em retirada; vaqueiros sob a égide dos fazendeiros e verdadeiros heróis ao mesmo tempo; poetas-violeiros que cantam identidades em conflito por elementos como a memória do povo, os mitos que persistem ao tempo e à saudade da terra (des)associada com o penar, como diz o violeiro em “Campo Branco”.

Assim, entre prosear/prosar cantando e cantar fazendo prosa, Elomar nos traz representações de um sertão cheio de símbolos e de uma construção identitária cheia de misturas culturais, históricas e míticas. Retomando Hall, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (2006, p. 62), o que se compreende nos versos elomarianos destacados nesta pesquisa, pois há um pertencimento de escolhas pela memória histórico-cultural e literária de um sertão entre os temas da seca, da miséria, das belezas transfiguradas, do cantar do violeiro, de um passado em miragem, de um presente em construção literária, de homens heroicos e de mitos sertanejos. Elomar mostra a impressão nobre do sertão traçada pelos valores do medievo, assim o sertão não é este ou aquele, mas um Sertão ao estilo épico e que canta a *mudernage*.

Ao evidenciar o culto e o coloquial num entrecruzar das variedades linguístico-culturais numa retomada paralelística com a cultura medieval, com identidades do *trobar* à mulher idealizada das Cantigas de Amor, nas aventuras dos cavaleiros das Novelas de Cavalaria, nas misturas das vozes das cantigas de Amor e Amigo, o poeta-compositor torna-se um “aedo medieval do sertão”.

Lembramo-nos, por fim, de que o procedimento de leitura e reescritura desta pesquisa visam perceber os processos de condução de seleção e atualização feitos pelo poeta para remodelar elementos que sempre conviveram com nossa História, com nossa Literatura e que fazem parte não só da estética literária e musical de Elomar, como das identidades discursivas e imagéticas do *Sertão*.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião - 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ARINOS, Afonso. **Pelo sertão: histórias e paisagens**. Rio de Janeiro: ABL, 2005.

ARRUDA, Baliza Áurea de Mello. Memória: O Anjo da História. In: FECHINE, Ingrid e SEVERO, Ione (orgs.). **Cultura popular: nas teias da memória**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

AYMARD, Maurice. História e memória: construção, desconstrução e reconstrução. In: **Tempo brasileiro**. Rio de Janeiro: 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Francois Rabelais, A. São Paulo: Hucitec, 2013.

\_\_\_\_\_. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. **Problemas da Poética de Dostoiévsky**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2013.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

BARROS, Marta Cavalcante. **Espaços de memória – uma leitura de Crônica da Casa Assassinada, de Lúcio Cardoso**. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo Companhia Editora Nacional, 1985.

\_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.



CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

CARETTA, Antônio. A canção popular: uma análise discursiva. In: CONDÉ, Valéria Gil et. al. **Modelos de análise linguística**. São Paulo: Contexto. 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2012.

\_\_\_\_\_. **Vaqueiros e Cantadores**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CATROGA, Fernando. Memória e história. In: PESAVENTO, Sandra (org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2001.

CAZUMBÁ, Renailda Ferreira. Elomar, leitor de literatura uma alba medieval na canção “cantada”. In: CASTERILLON, José Manuel Teixeira, PINA, Patricia Kátia da Costa, SANTOS, Wilson da Silva (orgs.). **Linguagens: Leitura, História e Educação**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível no endereço eletrônico: <<http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/linguagens.pdf>>. Acessado em dezembro de 2012.

CHARTIER, Roger. História e literatura. In: \_\_\_\_\_. **À Beira da Falésia: A História entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMPANGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COSERIU, Eugenio. **Lições de linguística geral**. Tradução de Evanildo Bechara. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DRUMOND, Josina Nunes. **As obras do sertão: palavra e imagem**. São Paulo: Annablume, 2008.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Elomar**. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.dicionariompb.com.br/elomar/biografia.>> Acessado em setembro de 2012.

DICIONÁRIO ONLINE ALMAANY. **Naila**. Disponível no endereço eletrônico:<[http://www.almaany.com/names.php?language=portuguese&lang\\_name=%C3%81rabe&word=naila](http://www.almaany.com/names.php?language=portuguese&lang_name=%C3%81rabe&word=naila)> Acessado em dezembro de 2013.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo: As ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo. **História da Literatura Portuguesa: A poesia dos trovadores galego-portugueses**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Maceió: Edufal, 1983.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As Formas do Falso - um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986.

GUERREIRO, Simone. **Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar**. Salvador: Vento Leste, 2007.

\_\_\_\_\_. por OLIVEIRA, Ronaldo; in: **VERBO21, literatura & cultura** Disponível no endereço eletrônico: < [http://www.verbo21.com.br/index.php?Itemid=105&id=136&option=com\\_content&task=view](http://www.verbo21.com.br/index.php?Itemid=105&id=136&option=com_content&task=view)>. Acessado em abril de 2009.

\_\_\_\_\_. **Cantiga do Boi encantado e outras cenas operísticas, de Elomar Figueira Mello**. Salvador, BA: Repertório – Teatro & Dança, Ano 11, n. 11, 2008, p. 35-41. Disponível no endereço eletrônico:<<http://www.repositorio.ufba.br/ri/bitstream/123456789/2014/1/3236.pdf>> Acessado em maio de 2011.

\_\_\_\_\_. **Os múltiplos de um artista antimoderno: Elomar, príncipe da caatinga**. Disponível no endereço eletrônico:<[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/SIMONE\\_GUERREIRO.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/SIMONE_GUERREIRO.pdf)> Acessado em maio de 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. A intertextualidade, a paródia e os discursos da história. In: \_\_\_\_\_. **poética do pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUTO CAMÕES. Disponível no endereço eletrônico: < <http://cvc.instituto-camoes.pt/literatura/cantigasamigo.htm>> Acessado em dezembro de 2012.

JARDIM, Luís. **O Boi Aruá**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1988.

KOCH, Ingedore Villaça. A Construção dos Sentidos no Texto: Intertexto e Polifonia. In: \_\_\_\_\_. **O Texto e a Construção de Sentidos**. São Paulo: Contexto, 2008.

LACERDA, Rodrigo, **Arquivos História Viva: Os Melhores Textos sobre a Idade Média**. São Paulo; Duetto Editorial, 2008.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1994.

\_\_\_\_\_; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval I**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II**. Bauru, SP: Edusc, 2006.

LIMA, Alceu Amoroso. **Visão do Nordeste**. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

LOPES, Camilo Antonio Silva. Desmitificando metáforas e construindo saberes: do sertão aos sertões e dos sertões ao sertão nortemineiro. In: COSTA, João Batista de Almeida; OLIVEIRA, Cláudia Luz de, **Cerrado, Gerais, Sertão : comunidades tradicionais nos sertões roseanos**. São Paulo: Intermeio; Belo Horizonte: Fapeming; Montes Claros: Unimontes, 2012.

MARIA, Júlio. **Hoje mais recluso músico foi premiado nos anos 1970**. Disponível no endereço eletrônico: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,hoje-mais-recluso-musico-foi-premiado-nos-anos-1970-imp-,1116456>> Acessado em janeiro de 2014.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira: Popular e erudita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MELLO, Elomar Figueira. **Porteira Oficial de Elomar**. Disponível no endereço eletrônico: <[www.elomar.com.br](http://www.elomar.com.br)> Acessado em setembro de 2007.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1983.

NASCIMENTO, F. S. **Fundamentos do Nordeste Agrário**. Fortaleza: Imprensa Universitária UFC, 2003.

\_\_\_\_\_. **Quadrilátero da Seca**. Fortaleza: Stylus, 1988.

NEWTON Junior, Carlos. **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

\_\_\_\_\_. **O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NITRINI, Sandra. Conceitos fundamentais. In: \_\_\_\_\_. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire e NETTO, Carlos Xavier de Azevedo. Artefatos como Elemento de Memória e Identidade da Cultura Popular: Um Olhar sob a Perspectiva da Arqueologia Social. In: FECHINE, Ingrid e SEVERO, Ione (orgs.). **Cultura popular: nas teias da memória**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

OLIVEIRA, Emanuel Castro **Cartografia da memória**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PERREIRA, Pedro Paulo Gomes. Sertão e narração: Guimarães Rosa, Glauber Rocha e seus desenhos. In: **Sociedade e Estado**, Brasília, vol. 23, n. 1, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: \_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. **Flores da escrivania**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

REZENDE, Julio Francisco Dantas de. **A Música e o Sertão Absoluto: a Experiência no Cancioneiro de Elomar Figueira Mello**. Natal: Epifania, Sarau das Letras, 2011.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. **Os Gêneros do Discurso na Obra Operística de Elomar Figueira Mello: Uma abordagem bakhtiniana**. Disponível no endereço eletrônico: < [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8N6LJ5/os\\_g\\_neros\\_do\\_discurso\\_na\\_obra\\_oper\\_stica\\_de\\_elomar\\_figueira\\_mello\\_\\_umna\\_abordagem\\_bakhtiniana.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8N6LJ5/os_g_neros_do_discurso_na_obra_oper_stica_de_elomar_figueira_mello__umna_abordagem_bakhtiniana.pdf?sequence=1) br > Acessado em dezembro de 2012.

ROSA, Elenice. **Marcas da lírica trovadoresca na cantiga de amigo de Elomar Figueira Mello**. Monografia (Graduação em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras. Sorocaba, 2007.

ROSA, Maria Nilza Barbosa. Contar e recontar histórias: observações acerca dos escritos de Ademar Vidal. In: FECHINE, Ingrid e SEVERO, Ione (orgs.). **Cultura popular: nas teias da memória**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

ROSSONI, Igor. **Tessituras transfiguradas: O espaço do não-lugar em Elomar Figueira Mello e Manoel de Barros**. Disponível no endereço eletrônico: < [http://www.ablalic.org.br/cong2008/anaisonline/simposios/pdf/034/IGOR\\_ROSSONI.pdf](http://www.ablalic.org.br/cong2008/anaisonline/simposios/pdf/034/IGOR_ROSSONI.pdf). > Acessado em fevereiro de 2009.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. História, memória e identidade. In: GOMES, Carlos Magno & ENNES, Marcelo Alario. **Identidades: teoria e prática**. São Cristóvão: UFS, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Cangaço nas Batalhas da Memória**. Recife: editora Universitária da UFPE, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & CIA**. São Paulo: Ática, 2003.

SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa**. Óscar Lopes: Porto Editora, 1975.

SCHMIDT, Rita Terezinha. O Pensamento-compromisso de Homi Bhabha: Notas para uma introdução. In: BHABHA, Homi. **O Bazar Global e o Clube dos Cavalheiros Ingleses: Textos Seletos**. Trad. Teresa Dias Carneiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

SHIAVO, Sylvia. Sertão uno e múltiplo ou “lua pálida no firmamento da razão”. In: **Sociedade e Cultura**. 2007.

SILVA, Tatiana Cíntia. **A resignificação da lírica medieval na poética de Elomar Figueira Mello.** In: I Encontro de Pós-Graduação em Letras (ENPOLE), São Cristóvão: UFS, 2008.

\_\_\_\_\_. **Prosa e poesia Elomariana: cultura, memória e identidade do povo do sertão.** In: Seminário Nacional Literatura e Cultura (SENALIC), São Cristóvão: UFS, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Canção como fronteira do cânone.** In: I Encontro de Pós-Graduação em Letras (ENPOLE), São Cristóvão: UFS, 2010.

\_\_\_\_\_. **Identidades polifônicas em sertanílias: uma travessia entre o sertão e o medieval.** In: IV Seminário Nacional Literatura e Cultura (SENALIC), São Cristóvão: UFS, 2012.

\_\_\_\_\_. **Recensioni, resoconti e dibattiti: O cangaço nas batalhas da memória.** In: *Visioni LatinoAmericane* è la rivista del Centro Studi per l'America Latina. Itália: Tribunale di Trieste, N. 7, 2012.

\_\_\_\_\_. **Nas teias do comportamento do homem sertanejo: uma leitura entre a comicidade de O abc do Preguiçoso e a sobriedade de Cantiga de Amigo.** In: III Colóquio Filosofia e Literatura: do cômico, São Cristóvão: UFS, 2013.

\_\_\_\_\_. **Sertão e Memória em Elomar Figueira Mello.** In: III Congresso Nacional do Cangaço, Vitória da Conquista: UESB, 2013.

SIMÕES, Darcilia M. P. (org.). **Língua e estilo em Elomar.** Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. Disponível no endereço eletrônico: <  
[http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/elomar2006\\_01.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/elomar2006_01.pdf)> Acessado em novembro de 2009.

\_\_\_\_\_. **Elomar e a língua sertaneza.** Disponível no endereço eletrônico: <  
[www.darciliasimoes.pro.br/elomar/docs/texto\\_elomar.doc](http://www.darciliasimoes.pro.br/elomar/docs/texto_elomar.doc)> Acessado em maio de 2009.

SPINA, Segismundo. (org.). **História da Língua Portuguesa.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. **Presença da Literatura Portuguesa – I Era Medieval.** São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974.

TATIT, Luiz. **A Canção: eficácia e encanto.** São Paulo: Atual, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Cancionista: Composições de Canções do Brasil.** São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Trad. de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. In: **Sociedade e cultura.** 1998.

WANDERLEY, Alba Cleide Calado. Cultura, Memória e História como Substratos na Construção Identitária. In: FECHINE, Ingrid e SEVERO, Ione (orgs.). **Cultura popular: nas teias da memória**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

## APÊNDICE

### 1. AS TRAVESSIAS DA BIOGRAFIA DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO

*Nenhuma vida tem resumo: a tarda crosta  
da vida, com seu trecheio de ilusões. A  
gente vê só o cinzento, mas tem-se de  
adivinhar o branco e o preto [...].*  
(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

*Bem de longe na grande viagem  
Sobrecarregado para o descansar  
Emergi de paragens ciganas  
Pelos mãos de Elmana, santos como a luz  
E em silêncio contemplo, então  
Mais nada a revelar[...].*  
(Elomar Figueira Mello,  
“A Meus Deus um Canto  
Novo”)

Elomar nasceu no campo em 21 de dezembro de 1937, o menino viveu na Fazenda Boa Vista<sup>61</sup> por três anos. Há relatos de que Elomar tem desavenças com o mundo desde que nascera, pois fora dado como morto pelos médicos. O próprio artista brincou em entrevista ao jornalista Luís Antônio Giron, em 2001: “Sorte minha é que os cristãos dão banho nos mortos antes de enterrá-los. Com a água fria, abri o berreiro e me salvei” (GIRON apud ROSA, 2007, p.11).

Devido a problemas de saúde, Elomar foi para a cidade com seus pais Ernesto Santos Mello e Eurides Gusmão Figueira<sup>62</sup>, onde a família ficou até o menino fazer sete anos. Durante essa travessia, Elomar viveu aos cuidados da mãe, a qual costurava para ajudar na renda familiar enquanto seu marido pelejava com a boiada e tinha que se ausentar do convívio com a família.

Já com a idade referida, o jovem retornou ao interior com seus pais e agora com dois irmãos: Dima e Neide, passando parte da infância em São Joaquim, Brejo, Coatis do Tio Vivaldo e Palmeira do Tio Kelé. É já em São Joaquim, que Elomar deságua nos

<sup>61</sup> A Fazenda Boa Vista era dos avós de Elomar e era situada em Vitória da Conquista, Bahia.

<sup>62</sup> Seu Ernesto Santos Mello era de família tradicional católica de fazendeiros de Zona da Mata do Itambé, região do Mata-Cipó de Vitória da Conquista. Dona Eurides Gusmão Figueira, por sua vez, era de ascendência hebraica.

encantamentos das canções de cunho profano e errante, pois até então seu ouvido musical fora totalmente construído pelos hinos cristãos. Herdeiro do protestantismo por parte da mãe e do catolicismo por parte do pai, Elomar “declara que hoje não se vincula a nenhuma instituição religiosa” (GUERREIRO, 2007, p. 52) embora também não negue os princípios religiosos que alicerçaram sua infância. No mais, também não há como negar a arraigada religiosidade do sertanejo, pois como criaria as imagens poéticas do sertão escondendo elemento tão forte na nossa cultura, principalmente no Nordeste? Para *encantar* o sertão, o violeiro há de conhecer a caatinga, a cultura e a religião que emanam dessa terra.

E mais, é em terras sertanejas que a viola é tocada melhor e o cantar superiormente se configura, como diz Evelina Hoisel: “É de lá, da caatinga, das barrancas do Rio Gavião, que nasce um complexo jogo de linguagem, signos e sonoridades que o compositor manipula, afina e orchestra nas peças musicais, constituindo a sua poética do sertão” (HOISEL, in GUERREIRO, 2007, p. 13).

Os primeiros contatos com a viola e com a sanfona se deram por Zé Krau, Zé Tocadô, Zé Guelê e Zé Serradô. Com o amadurecimento, cada vez mais Elomar foi se emaranhando com a música e se abraçando à sanfona e a sua viola, pois como diz em sua canção “O Violêro”: “[...] Apois pro cantadô i violeiro/ só hai treis coisa nesse mundo vão/ amô, furria, viola, nunca dinhêro/ viola, furria, amô, dinhêro não” (MELLO, in Porteira Oficial de Elomar, 2007). Fato que nada deixou sua família feliz, pois a viola não era sinônimo de vida financeira estável; pelo contrário, era associada à irresponsabilidade. No início de sua carreira, Elomar sentiu um olhar preconceituoso da comunidade. Seus pais, seu Ernesto e dona Eurides, não concordaram desde o princípio. No início, teve que estudar violão escondido, até porque, por muito tempo de sua mocidade, quem tocava violão era considerado um vagabundo.

Podemos caracterizar algumas idades como pontuais na vida do compositor: aos sete anos abriu os olhos para a música e despertou para os valores espirituais estéticos. Foi quando ouviu, pela primeira vez, a protofonia de “O Guarani”, de Carlos Gomes. Nessa idade, despertou para os aedos e rapsodos do sertão, que interpretam a beleza deste mundo. Aos onze, fez as primeiras composições; aos 14, a música começou a brotar de fato; aos dezessete, a canção principiou a desabrochar e ele despertou também para o mundo, enquanto homem<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> O próprio Elomar me confidenciou, aos risos, que aos dezessete anos não há homem feio, muito menos mulher feia.



Em 1954, com seus quase 17 anos, Elomar foi para Salvador cursar o Científico no Palácio Conde dos Arcos, ficando lá por três anos, já que interrompeu seus estudos para cumprir o Serviço Militar. O tempo em que passara na capital fora alternado com férias na casa da avó paterna, senhora católica apostólica e mais condescendente. Elomar viveria mais adiante com ela, a “Mãe Neném”, como o mesmo prefere chamá-la. Avó de olhar mais benigno para o rapaz boêmio, de vida sonhadora e poeta do sertão que lia desde jovem as Novelas de Cavalaria.

O adolescente de 17 anos compôs a peça *Calundú e Cacorê*, as canções *O Samba do Jurema*, *Mulher Imaginária* e *Canção da Catingueira*, a ópera *O Retirante*, de seus 18 anos em diante, tornar-se-ia concertista de violão clássico.

Em 1957, Elomar terminou o curso científico em Salvador; em 1958 tentou vestibular para geologia e teve resultado negativo; em 1959 foi aprovado em arquitetura na Universidade Federal da Bahia e lá mesmo teve aulas de música. O compositor costuma dizer que a música chegou primeiro; na sequência, o amor pela arte da arquitetura também se transbordou. Arquitetura e cancionero nunca se excluíram, pelo contrário, em alguns momentos se amalgamaram<sup>64</sup>.

Em 1964, concluiu seu curso e retornou definitivamente para Vitória da Conquista, onde desenhou sua vida com a “arquitetura-arte” e até hoje faz suas composições, canta e toca suas trovas.

Mesmo estudando arquitetura, Elomar nunca deixou de lado seu amor pela poesia do sertão. Sempre cantou as veredas desta terra, mesmo antes de conhecer Guimarães Rosa, a quem Elomar sempre elogia e diz ser “um escritor e pesquisador larguíssimo”.

Um fato inusitado, talvez, tenha ocorrido perto da formatura do cantor e violonista. Elomar queria, em sua formatura em arquitetura, a presença de uma ex-professora de violão clássico que o marcou muito, mesmo sendo aluno desta apenas mais ou menos por dois meses. Quando se encontraram, havia um convite da professora para ele também. Edy Cajueiro, violonista e professora de música, aceitou de pronto o convite de formatura e falou a Elomar que tinha chegado uma bolsa de Madri. Disse, ainda, que o governo espanhol tinha um projeto de música clássica com bolsa para a América do Sul, escolheram o Brasil, do

---

<sup>64</sup> Elomar fez o projeto da casa de sua produtora Rossane, recentemente foi convidado para fazer o de uma escola e também o projeto para *O Museu do Vaqueiro*, em Lagoa Real. Segundo o próprio, este último projeto “fica na escala do grandioso, do imponente, da criação de uma moldura perante a imagem do vaqueiro”, o mesmo disse, ainda, que o vaqueiro merece essa celebração, pois “é a figura que põe o leite na mesa, a carne; a pele para o casaco, o couro para fazer a bota, o sapato, o ‘currião’”. Quanto à fusão entre as duas artes, tomemos como exemplo o livro *Sertanílias: Romance de Cavalaria*, obra escrita e ilustrada por Elomar.

Brasil selecionaram a Bahia e a professora escolhida fora ela. De todos os alunos, Edy Cajueiro elegeu Elomar como o aluno que levaria para estudar música erudita por dois anos fora do país.

Ele negou o convite, alegando que tinha um trabalho a fazer no sertão e para o sertão: tinha que cantar sobre povo desta terra. “Tinha que fazer uma obra direcionada para a caatinga. Se fosse para a Europa, poderia ser um violonista muito famoso, celebrado, aplaudido até, faria parte das melhores orquestras do mundo, mas seu povo ficaria sem ele, sem um cantador de seu lugar”. Sendo assim, a professora declinou do convite, compreendeu a recusa e chamou outro aluno.

Não saindo do Brasil, casou-se, em 1966, com Adalmária, de origem sertaneja, mas criada na capital, tendo como profissão a advocacia, juntos tiveram Rosa Duprado, João Ernesto e João Omar.

Desde 1980, Elomar vive em sua fazenda – *A Casa dos Carneiros* – onde já gravou e compôs vários de seus trabalhos exaltando o sertão e bradando sua aversão à modernidade. Sua família tem uma casa em Vitória da Conquista e lá todos vivem. Elomar; porém, prefere viver em seu “refúgio solitário” para melhor escrever, embora constantemente vá ficar com a família.

*A Casa dos Carneiros* carrega em si, de certa forma, duas construções entre a vida e a arte: o espaço físico e a imagem poetizada principalmente em “Cantiga de Amigo”<sup>65</sup>. *A Casa dos Carneiros* é o lugar onde Elomar vive, escreve e recentemente virou fundação, mas também é a poesia que se repete entre os malungos. Não há como separar esses dois espaços: *A Casa dos Carneiros* da Canção e *a Casa dos Carneiros*, sua moradia. Para muitos, que nunca foram à fazenda do poeta, mas que gostam das composições, lá sempre será o templo de amor e um espaço de lamentos onde o violeiro teve a amada em seus braços, ambiente perfeito para louvar e pedir que ela retorne. Mas é tudo um só constructo: Elomar, *a Casa dos Carneiros*, a vida e a poesia.

---

<sup>65</sup> Na canção que celebrou a fazenda, o poeta diz: *Lá na Casa dos Carneiros [...]*. Quando questionado pela pesquisadora de qual o motivo de ser “lá” e não “aqui”, Elomar diz que “quando fez a canção não sonhava nem de longe ter isso aqui. Vi por cima da serra, vi de longe. Pensei: ‘se eu pudesse comprar aquele lugar’. Que lugar lindo! Um lugar para criar carneiros. Então, ficou na cabeça isso. Lutando para comprar. Isso em 70. Até que me chegou a canção ‘lá na Casa dos Carneiros...’, tanto que é ‘lá’ e não ‘aqui’”. Como um vate, Elomar já cantava a sua *Casa dos Carneiros*, antes de sua real existência. Desta última reflexão, principiamos um debate sobre o que é um Aedo, um vate, um menestrel e um trovador.

## APÊNDICE

### 2. ELOMAR FIGUEIRA MELLO, A ARTE E A MÍDIA

*À medida que vai se multiplicando erros sobre minha obra, mais difícil vai ser desfazê-los.*

*Os valores espirituais do homem caem à medida que crescem os valores técnicos.*

(Elomar, em conversa com a pesquisadora)

Elomar apareceu na mídia entre 1972 e 1973 com o disco *Das Barrancas do Rio Gavião*<sup>66</sup>, um dos seus trabalhos mais famosos até hoje e que o consagrou no mercado fonográfico como um compositor “trovador” e “menestrel” no final da década de 70.

Já nas primeiras canções, o poeta trouxe algumas imagens dos tempos áureos dos cavaleiros medievais e dos poemas feitos para serem cantados e acompanhados por instrumentos musicais. Como já fora dito, no mesmo disco de lançamento, Vinícius de Moraes apresentou Elomar e as bases medievais que fazem parte do Cancioneiro deste, assim como o grande valor pela terra agreste, aliando-se aos elementos folclóricos de nossa região como poucos.

O que Elomar na verdade faz é unir suas paixões: música e poesia; Trovadorismo e o mundo do povo do sertão

---

<sup>66</sup> Na conversa tida com Elomar, ele revelou que, quando Vinícius de Moraes o chamou de *O Príncipe da Caatinga*, “houve uma repercussão tremenda e eles nem se conheciam” (grifo do poeta). Segundo o próprio Elomar, o então produtor Roberto Santana o levou para gravar o disco em Salvador, praticamente forçado, pois o compositor não queria fazer disco. Sua intenção era que quem quisesse ouvi-lo, fosse até ele, ao vivo, escutar sua cantoria, como era antigamente com os menestréis e trovadores. O produtor disse que ele não era onipresente e que pessoas de vários outros lugares do mundo gostariam de escutar suas composições, foi aí que o compositor “caiu em si” e decidiu fazer só um disco. Foi sem violão, sem nada. O produtor arrumou um violão empoeirado na casa de um amigo. Elomar afinou o violão e foram para o estúdio. Lá o compositor cantou todas as doze músicas de uma só vez. Em mais um estalo, o produtor Roberto levou a fita da gravação para Vinícius de Moraes, ele escutou a demo, gostou do cantar diferente da voz solitária acompanhada só de um violão acústico em uma época em que o Brasil passava pela Era do Tropicalismo, da Bossa Nova e do Iê-iê-iê. Depois de escutar Elomar, o *Poetinha* falou com propriedade sobre o que ele chamou de canto ancestral, deixou uma espécie de carta-poética sobre Elomar, a qual saiu no disco *Das Barrancas do Rio Gavião*. As mesmas composições, que nem os colegas queriam escutar na faculdade, foram aceitas na mídia e com uma espécie de bênção do poeta Vinícius. Em meio à “coisa urbana e à música de apartamento”, apareceu um cantador arquiteto de formação, um violeiro de vivência em terra árida e aptidão advinda do Renascimento, de linguagem ao mesmo tempo singela e profunda do sertão. Na singeleza se fez a poesia mais fecunda em harmonia e acordes em um misto entre a Renascença e a Pré-renascença.

pois assim é Elomar Figueira de Melo: um príncipe da caatinga, que o mantém desidratado como um couro bem curtido, em seus 34 anos de vida e muitos séculos de cultura musical, nisso que suas composições são uma sábia mistura do romanceiro medieval, tal como era praticado pelos reis-cavaleiros e menestrelis errantes e que culminou na época de Elizabeth, da Inglaterra; e do cancionero do Nordeste, com suas toadas em terças plangentes e suas canções de cordel, que trazem logo à mente os brancos e planos caminhos desolados do sertão, no fim extremo dos quais reponta de repente um cego cantador com os olhos comidos de glaucoma e guiado por um menino - anjo a cantar façanhas de antigos cangaceiros ou "causos" escabrosos de paixões espúrias sob o sol assassino do agreste. (MORAES apud Porteira Oficial de Elomar, 2007)

Tal cancionero nordestino não carrega em si o escudo de um sertão apenas belo nem apenas a exaltação de um sertão sofrido, como se pela música compreendêssemos a criação de um espetáculo em torno da imagem do sertão, como clama a mídia e exige o espaço mercadológico atualmente. O que temos na lírica elomariana é uma postura reflexiva perante a efígie sertânica e por sua tradição, ao mesmo tempo sofrida e garbosa, partindo pela linguagem e pela memória, aliás:

ao lançar um olhar para a tradição, supera a perspectiva do pensamento instrumental e racionalista da metafísica ocidental em que se fundamenta a modernidade, mas também é traído nas fendas da linguagem e por ela é denunciado. (GUERREIRO, 2007, p. 20)

É exatamente esse caráter “bravo”, indagador e de tom estampido que fez com que Elomar surgisse no cenário nacional nas décadas de 70 e 80 e fosse aclamado pela mídia e pelo povo por sua produção diferenciada, além das fissuras textuais, do uso do dialeto catingueiro ou do caráter muitas vezes metódico do intelectual.

Na década de 70, ao iniciar as primeiras gravações, incentivado por amigos, o compositor apresenta-se para o público ao estilo do cantador tradicional ou menestrel. Diferentemente de um cantor – cujas representações espetacularizam o *show* –, o cantador em suas apresentações cênicas, traz à memória a figura do narrador arcaico, poeta popular ambulante acompanhado por instrumento musical. (GUERREIRO, 2007, p. 43)

Dizemos mais, o cantador ultrapassa a ligação com menestrel, já que esse não fazia composições, apenas as declamava. Elomar, mais próximo ao Aedo e/ou ao Trovador, apareceu no cenário brasileiro executando o próprio repertório, cantando e recontando as tradições populares e as lendas do sertão. O compositor, em seus textos, reafirmou desde o

princípio o vocabulário “sertânico”, além da filiação além dos muros do tempo e do espaço, para poder andarilhar entre o arcaico e o clássico, entre o medieval e o sertão. O retorno ao passado, quando necessário, não surge como mero saudosismo de um tempo perfeito e distante, mas como elemento produtor da memória, recurso retórico e estilístico na poética do mesmo, já que a memória também é linguagem.

Embora Elomar não visasse seu trabalho como um espetáculo/show, a aceitação da obra na época foi tanta que a Rede Globo de televisão inseriu a canção “Retirada” como trilha sonora na primeira exibição da novela *Gabriela*<sup>67</sup>, em 1975. A saber, a novela referida foi inspirada no romance *Gabriela, Cravo e Canela*, de Jorge Amado, lançado em 1958. A saga, que conta a busca de nordestinos pela sobrevivência em meio a uma devastadora seca, evidencia a emigração de famílias inteiras para Ilhéus, sul da Bahia, já que a história se passava em 1925 e essa região estava em expansão devido ao plantio e comércio de cacau. Em 2012, a emissora fez uma nova leitura tanto do romance quanto da primeira versão da novela e, já na estreia, deparamo-nos com a atriz que fazia Gabriela andando rumo a Ilhéus, ao fundo, a voz grave do compositor cantando os versos de “Retirada”: “Vai pela estrada enluarada/ Tanta gente a retirar/ Levando só necessidade/ Saudades do seu lugar [...]” (MELLO, in *Porteira Oficial de Elomar*, 2007).

A inserção de composições de Elomar atreladas a textos literários de cunho social mostram à sociedade que a produção elomariana se dá pelas canções politizadas em entrecruzamentos mítico-imaginários com várias fronteiras: geográficas, históricas, literárias, culturais, sociais e linguísticas, dentre tantas outras leituras possíveis. Postura claramente de revisão, construção, reconstrução e reinvenção poética, pois essa relação intersticial entre passado e presente; memória e realidade acabam por criar uma reescritura, pela memória, das relações sociais do passado rememorado, do presente reconfigurado e, outrossim, do futuro poetizado.

No final da década de 70 e início de 80, Elomar lançou seu segundo LP: *Na Quadrada das Águas Perdidas*. Dentre as vinte faixas, as que mais se destacaram foram: “A Meu deus um Canto Novo”, “Na Quadrada das Águas Perdidas”, “Arrumação”, “Chula no Terreiro”, “Campo Branco”, “O Rapto de Joana do Tarugo”, “Canto de Guerreiro Mongoió” e “Curvas do Rio”. O álbum duplo foi considerado um dos melhores álbuns da época, dividindo

---

<sup>67</sup> Não houve nenhum tipo de pedido partindo da rede Globo diretamente para Elomar. No entanto, o compositor disse que essa canção faz parte de um contrato que ele fez com uma editora brasileira, mas ela vendeu tudo para a editora americana Warner. Todo diálogo em relação à música fazer parte da trilha sonora ou não da novela deve ter sido com a produtora americana, segundo o compositor.

o Prêmio da Associação Paulistana de Críticos de Arte (APCA)<sup>68</sup> de melhor do ano com o disco *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque. A edição do prêmio em 30 de janeiro de 1980 fez com que Elomar se espalhasse ainda mais pela mídia brasileira e se tornasse um fenômeno a ponto de cada novo disco lançado ser de imediato assunto a ser destacado em várias reportagens.

Vários registros foram feitos pela mídia da época, desde brincadeiras com o fato de Elomar não ir aos shows de bode pela impossibilidade do transporte na cidade, pois do contrário é o que faria; reportagens ironizando o fato de ele ter dado entrevista a algum programa de TV, já que ele era considerado como um cantor avesso à propagação da própria imagem pelos meios de comunicação; e, principalmente, matérias tratando de seus abandonos dos palcos e declarações de que seu desejo seria só compor, embora diferentemente disso acabasse se tornando até produtor de seus discos e concertos. Mas muitos textos saíram desse campo sarcástico para ressaltar a interpretação criativa de Elomar, a eloquência dele nas composições, o acento regional, a dramaticidade e impostura vocal.

Tendo feito parcerias com vários amigos, em 1980, Elomar lançou o CD *Parcelada Malunga* com Arthur Moreira Lima, pianista já renomado na época não só no Brasil como internacionalmente. No referido trabalho, retomam-se velhos sucessos e composições são lançadas. O grande sucesso fora a música “Peão na Amarração”, com a qual o compositor ficou entre os finalistas do festival MPB – 80 da TV Globo.

Fora do Brasil, em 1987, Elomar destacou-se com o álbum *Dos Confins do Sertão*, ganhando, na Alemanha, o prêmio de melhor disco não europeu no festival Ibero-americano<sup>69</sup>.

Devemos fazer uma ressalva, nesse ínterim, para nos lembrar de que o Príncipe da Caatinga não teve grande espaço na mídia sempre em virtude da própria escolha ou pelas mudanças advindas da globalização e do impacto desta sobre a identidade cultural, o que Hall (2006) chama de modernidade tardia, a recepção da obra elomariana nem sempre foi de comum aceitação. Gradativamente, Elomar se afasta da MPB e se dedica, a sua maneira, apenas à *ópera do sertão*, como ele mesmo intitula seu trabalho.

Em Vitória da Conquista, Elomar se “refugiou” em sua fazenda, um espaço entre o medievo e o tipicamente colonial, das conturbações da cidade grande e das turbulências da

---

<sup>68</sup> Informação cedida por Rossane Nascimento, produtora de Elomar.

<sup>69</sup> Vide matéria de Júlio Maria em Estadão /Cultura: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,hoje-mais-recluso-musico-foi-premiado-nos-anos-1970-imp-,1116456>. Acessado em janeiro de 2014.

tecnologia tão cara a tantos. Essa negação da modernidade, dos novos conceitos, a aversão à língua inglesa, telefone e outros modismos fazem com que seu mito como príncipe da caatinga seja ainda mais solidificado. No mais:

O autor de uma obra só está presente no todo da sua obra, não se encontra em nenhum elemento destacado desse todo, e menos ainda no conteúdo separado do todo. O autor se encontra naquele momento inseparável em que o conteúdo e a forma se fundem intimamente, e é na forma onde mais percebemos a sua presença. [...] (BAKHTIN, 2011, p. 399)

Dessa forma, o poeta-homem<sup>70</sup> é identificado não só pelas confluências de sua época, como pelas próprias escolhas, identidades pertinentes a sua biografia e visão de mundo. O que indicamos aqui não é um estudo forçoso de literatura autobiográfica, mas evidenciar que em alguns momentos a figura de Elomar poeta/músico quase se funde ao homem do sertão, pois o que ele canta são imagens vistas e/ou vividas; no entanto, reafirmamos que o compositor não é a referenciação da própria poética, já que nesse processo se sobrepõe, na verdade, a voz autorizada do criador de todo um sistema imagético do sertão na obra.

Além das canções e óperas já mencionadas neste trabalho, Elomar também se envereda pelos caminhos da prosa literária, é tanto que, entre 2007 e 2008, Elomar viajou a Portugal<sup>71</sup> para uma série de concertos e no mesmo ano fez apresentações em vários lugares do Brasil para lançar seu primeiro romance.

Em 2008, ele deveria lançar seu primeiro DVD, resultado de um concerto realizado no ano anterior e com a participação de Dércio Marques, Saulo Laranjeira e Xangai, apresentação que reuniu aproximadamente duas mil pessoas na *Casa dos Carneiros* e acabou não virando DVD porque Elomar, furioso, cancelou por ter descoberto que haviam postado um vídeo no youtube da canção “Campo Branco”. No mesmo ano, a fazenda chamada *Casa dos Carneiros*, que fica a 20 quilômetros de Vitória da Conquista e que estava prestes a ser vendida, virou uma fundação com cursos de música, ecologia, educação e teatro. A então *Fundação Casa dos Carneiros*, localizada na Gameleira, é um projeto de Elomar e do maestro e músico João Omar, sendo que a transformação do espaço em fundação foi de toda família.

A inauguração, obviamente regida por João Omar, aconteceu ao ar livre e contou com a participação de cantores, velhos amigos, como: Xangai, Saulo Laranjeira e Andréa Daltro, além de músicos da Escola Lírica Mineira e da Orquestra de Belo Horizonte.

<sup>70</sup> No anexo III há imagens de Elomar em sua fazenda na lida com os bichos e do mesmo em suas andanças musicais.

<sup>71</sup> Elomar costuma dizer que também foi a Portugal para conhecer de perto alguns lindos castelos.

Não bastasse o acentuado exaltar musical, deparamo-nos com a exposição também inaugural de “Cenas Brasileiras”, que apresentou réplicas de quadros de Portinari. A união entre as duas artes – música e pintura – não se deu como que por encanto da coincidência ou sorte do acaso. A fusão aconteceu oportuna e propositalmente com a união artística de João Omar e João Cândido; este filho do pintor que tanto retratou as questões sociais; e, aquele, do poeta/cantor que tanto exalta o sertão, para se somarem às obras de seus pais.

Apesar da importância das réplicas de quadros de Portinari, a proposta mesmo foi mostrar três cenas de óperas de Elomar, numa espécie de apresentação didática, uma apresentação ao público do mundo da ópera. As três cenas destacadas foram: “A Leitura”, da Ópera *A Carta*; “A Noiva”, ópera de *A Casa das Bonecas* e “Dança de Ferrão”, prólogo da ópera *O Retirante*.

Mais do que nunca a antiga fazenda, espaço para a música e cultura do sertão, torna-se o solo fértil para os estudos da cultura e arte nordestinas. Desta maneira, João Omar tenta realizar um sonho antigo de seu pai em criar uma tutoria de música e uma “Universidade Leiga Sertaneja”.

O homem que se recusou a compor contra a Ditadura e que é conhecido pela rispidez inteligente e pelo tom fortemente irônico, aos 75 anos, construiu com renda própria o grande *Teatro Domus Operae* para propagar ainda mais óperas e orquestras aos que moram entre a divisa da Bahia e Minas Gerais ou aos que enfrentam a distância para se deleitar com as artes expostas no teatro constantemente.

Em 2012 e 2013, Elomar saiu do seu refúgio silencioso da *Casa dos Carneiros*, o que de certa forma o transformou em um mito do sertão, para espalhar e relembrar algumas de suas canções poético-medievais. Não podendo ser de outra maneira, o lançamento da Turnê Nacional aconteceu na *Fundação Casa dos Carneiros* e se estendeu a várias capitais do Brasil, como: Rio de Janeiro, Recife, São Paulo, Goiânia, Brasília, Natal e outras. A produção desse evento nacional foi de Rossane Nascimento e teve como participação os cantores Chico César, Saulo Laranjeira, Xangai, Boldrin e tantas outras parcerias.

O projeto da Caixa Cultural junto com o trabalho da produtora Rossane continuou em 2014. No início deste ano, os concertos de Elomar prosseguiram em São Paulo, nos dias 10, 11 e 12 de janeiro e viraram matéria de capa completa no Caderno2 do renomado jornal *Estadão*, por Júlio Maria e denominada “Trovador Medieval – Elomar traz a São Paulo suas



canções de uma outra era”, cuja versão eletrônica é: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,trovador-medieval-,1116452,0.htm>.

Além da matéria destacada, Elomar Cancioneiro foi notícia em outras matérias no Brasil entre 2013 e 2014. A destacar: “Trovador medieval”, *Folha de Pernambuco*; “O universo ibérico e nordestino de Elomar”, *Diário de Pernambuco*; “O cantor e compositor baiano Elomar Figueira Melo”, *Guia da Folha de São Paulo*; “Elomar Cancioneiro”, *Metrô News-São Paulo*; “Elomar é atração em show gratuito na Caixa Cultural”, *Guia da Folha de São Paulo*; “Elomar Cancioneiro”, *Folha Vitória*; “Elomar apresenta suas canções em São Paulo”, *Diário do Grande ABC-SP*; “Elomar apresenta em São Paulo suas canções”, *Folha de São Paulo-SP* e “Elomar Cancioneiro”, *Guia da Folha Online-BR*.

## APÊNDICE

### 3. LÁ NA CASA DOS CARNEIROS: LEMBRANÇAS DE UMA VIAGEM AO SERTÃO PROFUNDO<sup>72</sup>

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no  
[Universo...  
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra terra  
[qualquer  
Porque eu sou do tamanho do que vejo  
E não do tamanho da minha altura...  
Nas cidades a vida é mais pequena  
Que aqui na minha casa no cimo deste outeiro [...]  
(Alberto Caeiro, VII em “O Guardador de Rebanhos”)*

*Mas recordo a sua imagem  
Naquela viagem que eu fiz pro sertão  
Eu que nasci na floresta  
Canto e faço festa no seu coração [...]  
Cantiga de moça lá do cercado  
Que canta a fauna e a flora  
E ninguém ignora se ela quer brotar  
Bota uma flor no cabelo  
Com alegria e zelo para não secar  
Voa, voa, azulão... [...]  
(Elomar Figueira Mello, “Sete Cantigas para voar”)*

Em um domingo ensolarado, um pouco antes das 8h da manhã, fui recebida ao som dos pássaros, bodes e cachorros pelo aedo do Sertão. À janela da *Casa dos Carneiros*, encontro Elomar com café em mãos, um sorriso aberto e o estampido da frase que viria escutar tantas vezes durante nossa prosa: “me arreceba!”

Entre um gole e outro de café, no último domingo de outubro de 2013, Elomar falou de ensinamentos importantes para sua vida, das suas indignações e de sua arte, fez citações de filosofia, sociologia a textos bíblicos.

A *Casa dos Carneiros* cheira poesia desde a porteira. É de lá, em lugar árido, há “mili eras” do arcaico, em terra seca, às vezes até de ideologia, que se afirma ainda mais o grande trovador. A poesia, sem mecenas, no sertão se cria. Troubadour, trovador, trovador...

---

<sup>72</sup> No anexo V há imagens tiradas da referida viagem.

A conversa foi iniciada com ele dizendo que desceu em uma estação errada porque, na realidade, era um inconformado com o mundo de hoje e continuou:

Paulo disse que Cristo veio na plenitude dos tempos. Tá entendendo? E... Eu vim ao mundo, meu Deus, eu não sou ninguém não, mas eu vim na plenitude de um mal tempo. Uma coisa dessa... Não sei nem definir o estágio. O tempo em que desci aqui na terra. Uma coisa é certa. Não era essa estação que eu deveria ter descido.

Quando eu o refuto sobre se deveria ter sido antes, ele diz que aí está o problema, uma confusão. Continuo: Ou um tempo que não veio ainda? Ele me responde que entre um tempo que já se foi e um que não veio ainda.

Um tempo lá adiante, quando o profeta Isaias disse e naqueles dias quando o senhor rei narra na terra, em Jerusalém, não haverá a luz do sol. Olha que coisa fantástica! Porque Cristo vai ser a luz do mundo. Me diz, eu sou a luz do mundo! Seria num tempo desse... ou num tempo pretérito aí, eu não sei em que estágio. Não sei se nos dias de Cristo... de Jerusalém. Tá entendendo? Não sei se nos dias pré-Cristo, né? Nos dias dos gregos, digamos assim, nos dias do rei David, digamos... Salomão, não sei... mas eu sou muito satisfeito com a paisagem da estação em que desci.

Quando o sondo sobre como ele faz para se aproximar desse tempo, o compositor responde que isso tudo é uma espécie de saudade. Que uns historiadores clássicos como Barthes, por exemplo, costumam chamar Idade Média de Idade das Trevas, mas “há umas quadras na Idade Média que não se faz nos dias de hoje”, lembra Elomar. Adverte, ainda, que se é verdade que a arte seja o reflexo de um povo, de uma sociedade, de um tempo, de uma cultura, a poética da Idade Média é, claramente, um reflexo de um povo, que mesmo que tenha vivido num tempo de grande escassez de alimentos, dificuldade, relativo atraso, carrega muita poética que jamais faremos. Torno a lembrar da frase dita pelo Bode<sup>73</sup>: “Será mesmo que antes era a treva? Será que realmente estamos na Era das Luzes?” Perguntas retóricas para afirmações que ele retifica em suas composições e em sua postura reclusa de quem não gosta de abandonar seu lugar, nem mesmo para fazer suas apresentações.

O compositor divaga parcialmente para falar de outro tipo de atraso, o trazido pela tecnologia. Diz que daqui a 20 anos falaremos do “grande atraso do celularzinho”. Fala da “deusa tecnologia” – do culto à tecnologia. Para Elomar, esse culto que está desvirtuando, tirando a atenção do homem para o Criador. “Invés de honrar o Criador, vão honrar a criatura”, diz ele.

---

<sup>73</sup> Outra alcunha costumeiramente usada para alusão ao poeta. Apelido, aliás, mais comum entre as pessoas que o escutam.

Vão honrar o homem que inventou a criatura. O homem que inventou o celular. “Por exemplo, esse Bill Gates, (pronuncia como se escreve e ri, depois fala “correto”) é celebrado”. Todo mundo sabe o nome dele, até os catingueiros mais simples dali de Conquista. O Príncipe da Caatinga dispara:

Veja que coisa... ele é adorado, admirado. Quando eu era menino, eu sempre fui encantado com o Rei David, com as histórias, com o povo grego, os feitos de Péricles, Alexandre [...] Os feitos grandiosos... Eu era encantado sempre com isso. Tinha uma tecnologia relativa... Tinha um rádio na época. Não tinha televisão, não tinha telefone [...]. Não precisávamos da tecnologia de Bill Gates. A matéria hoje é posta em plano maior que o espírito [...]. O espírito foi sobrepujado pela matéria.

Mudamos o rumo da prosa, ou melhor, passamos a falar da prosa poética de Elomar, que me adiantou que a continuação de *Sertanílias*, *Romance de Cavalaria* já está praticamente pronta. As sagas de Sertano, como fora previsto já na edição do primeiro livro, terá mesmo mais três romances que narrarão as andanças do anti-herói por paragens físicas do Brasil, fora do nosso país e, principalmente, no Sertão Profundo além do real. Sertano irá com seu cavalo alado por várias outras paragens ainda não mostradas no primeiro livro.

Na garupa do cavalo do vaqueiro culto, adentraremos ainda mais nas metáforas da natureza e dos caminhos tortuosos das cidades, nos régulos de belas montanhas que lembram a cor do céu e em mares cheios de pedras, que só esse cavaleiro-vaqueiro poderia entrar e desvendar. Elomar me diz que tudo só é mesmo possível numa quarta dimensão, já que lá é que fica o *Sertão Profundo*, logo, muita coisa que o leitor não compreendeu ou vago ficou pela leitura do primeiro livro, será desvendado nos livros que posteriormente virão.

Aproveito o ensejo e o questiono sobre esse *Sertão Profundo*, de imediato, ele me responde que desde o princípio se sentiu como um estranho no ninho. Que sempre sentiu uma dificuldade imensa de impor suas personagens para o mundo contemporâneo, pois seu cantar “é fora de moda, tal em desuso...”. Disse-me; porém, que ele não iria deixar de cantar sobre reis e donzelas mortas, pois isso fez parte de sua infância, isso é nordeste. “Qual é o rapsodo, menestrel, cantador, repentista nordestino que não fala sobre os príncipes, reis, o épico? O Medieval? Nossa formação é ibérica, nós viemos com essa herança”. Ele ficou pensando como colocar esses valores, não só à guisa de canção, mas para sair um pouco do mundo onírico ou melhor adentrar nele, e dar uma certa realidade a isso tudo. É um mundo incompatível com o mundo de hoje. Elomar é muito preso ao irreal. Sentiu a necessidade de

criar esse mundo. As personagens estão em um mundo inexistente, incompatíveis com a realidade física, política e econômica.

Continuo a questioná-lo. Eu o sondeo no que concerne esse sertão mágico e o linguajar típico do nordestino – sotaque e dialeto – ou, como ele prefere “nossa linguagem sertaneza”. Eu o “provoco”: Só há verdade no fazer poético na linguagem sertaneza? Só há propriedade da fala de um violeiro se ele cantar sua terra em sua forma particular no dizer? Só assim teremos uma verdade? A resposta é rápida: “Falo da minha pátria ‘véia’, é assim que tem que ser”.

Sua linha de composição está mais para o erudito, para o clássico. Mesmo quando noto a letra simples, na melodia me parece ter uma construção culta, uma harmonia erudita. Tento fazer o poeta entrar nesse assunto para tocar na questão do receptor de pouco estudo. Quando Elomar diz que realmente predomina o culto em suas canções, pergunto como ficam os ouvintes “roçalianos” com um texto assim. Como é a recepção dos sertanejos de pouca instrução e muitos vaqueiros que nunca estudaram, quanto mais o apurado do clássico? Há uma estranheza? “Eles se encantam. Simplesmente se encantam. Não pedem explicação”, diz o compositor. Continuo. Mesmo encantados com sua canção, sem necessidade de compreender qualquer elemento usado ou desvendar uma metáfora maior, nunca chegou nenhum vaqueiro pedindo uma explicação da letra? Ele diz que não. Que fala no vernáculo deles. “Eles deitam e rolam ali. O urbano ou douto é que se perde, que pede explicação”. Além disso, “tem um dialeto culto. Existe um dialeto culto. Eu, por exemplo, trabalho um dialeto culto. Dou erudição ao dialeto”.

Elomar lembra que o jornalista Moacir Ribeiro se questionou certa feita sobre “onde fica Elomar?” Dizia ele que as composições não eram para o popular, que a poesia não era exatamente folclórica e só sugeriu que as canções eram eruditas. Dentro do campo das sugestões, ele deixou em suspenso algumas perguntas para que as pessoas pudessem concluir: “Poesia culta? Sacra? Erudita? Popular? Folclórica? Erudito popular? Na ocasião, ele disse que Elomar não é um pesquisador, mas que ele canta suas circunstâncias”, rememora o poeta.

No meio desta conversa, o compositor cita Ortega Y Gasset<sup>74</sup> e diz: “‘Eu sou eu e minha circunstância’, a minha pátria do sertão”. E mais, afirma que existe a pátria física e política, que nós amamos e brigamos por ela. Agora, dentro desta, há uma pátria melhor, que

---

<sup>74</sup> Ortega Y Gasset, filósofo do século XX, destacou-se por tratar das questões das massas. Na ocasião, Elomar citou vários fragmentos da obra do filósofo na língua materna deste, o espanhol. E recomendou a leitura do livro *La Rebelion de Las Massas*.

é onde você nasceu, passou sua infância, onde viu seus amores, sua bem querência e tudo isso faz você ter mais propriedade no cantar, pois “a gente canta com propriedade porque a gente é uma espécie de cronista de um tempo e de um lugar. Meus cantares são crônicas da minha própria vivência, do meu dia a dia, das minhas circunstâncias”, o que corresponde à ideia de aedo conforme já explicitado neste trabalho.

E, então, cesso minha conversa com o poeta para uma rápida digressão e me lembrar de que o nome do compositor é de origem árabe, Junção “el” e “Omar”, e quer dizer: O de vida longa e/ou o de fala eloquente. Elomar estava a menos de dois meses de fazer 76 anos e falava com grande oratória sobre as “crônicas poéticas de um violeiro”.

Aliás, em cada verso de o *Violêro*, por exemplo, temos essa verdade no dizer catingueiro e que o poeta recita/canta em meio a nossa conversa: “Vô cantá no canturi primero/ as coisa lá da minha mudernage/ qui mi fizero errante e violêro / eu falo séro i num é vadiage / i pra você qui agora está mi ôvino/ juro inté pelo Santo Minino / Vige Maria qui ôve o qui eu digo / si fô mintira mi manda um castigo[...]” e nos lembra que ali ele está na pele de um violeiro, um rapsodo, um aedo sertântico, que sabe tudo o que ele está falando. Não tem nada importado, é do próprio chão, do seu próprio lugar... “Ali é tudo honesto e com propriedade. É do seu próprio telúrio”.

No momento em que o “violêro” canta e clama por Maria, lembremo-nos de que não é o compositor Elomar, que é “protestante fundamentalista, luterano e calvinista”, mas um eu-lírico que fala em nome de tantos outros violeiros do sertão, que se agarram à Virgem Maria e a ela prestam contas. Nesse ínterim, podemos dizer que Elomar entra na pele de um violeiro errante, que fala em seu dialeto as coisas da sua cultura e da sua religião. Devido a isso, muitos estudiosos da obra de Elomar o consideram meio paradoxal, contraditório, mas advirto mais uma vez que ali não é o protestante fundamentalista Elomar, mas um eu-lírico violeiro como tantos outros que vivem fora da poesia e nela foram representados.

Se a representação do sertanejo se dá pela poesia, é pela linguagem que melhor o conhecemos. A “linguagem sertaneza” é o meio pelo qual a memória do povo do campo, da cultura sertânica, do vaqueiro é transmitida. É por intermédio desse *verbum*, que é esse dialeto sertânico, que melhor compreendemos o homem do sertão, ressalta o próprio poeta.

Uma linguagem que, por do campo ser, não tem rebuscamentos como tem o vernáculo, porque o vernáculo é preservado, cultivado, trabalhado e resguardado por gente culta, por eruditos, filólogos e linguistas, o que, de grosso modo, evidencia a posição

tradicional do poeta-cantador. Assim questiono o compositor: Por que tantos poetas, mesmo do sertão, não usam o dialeto? É uma espécie de negação da própria raiz? O senhor acha que tantos poetas não dão destaque ao dialeto “prumode” quê? O compositor afirma que os poetas e escritores se expressam no vernáculo por questão de vaidade e também de busca pelo belo, eles rebuscam a linguagem, enquanto no dialeto não há essa busca pelo belo.

Desse questionamento, passamos para um debate sobre as poéticas do passado, sobre a verdade do dito, a mentira do escrito e fomos parar em alusões ao texto bíblico. Como o menestrel falou muito rápido e não permitiu gravação, faço assim uma “transcrição” livre de sua fala em alguns momentos e, em outros, tal qual como fora pronunciado por ele:

O homem do campo não está preocupado com o belo falar. Não há o achaque parnasiano. Fora o texto bíblico, que é sagrado, a história oral é a mais confiável, a escrita é mentira pura. Ela é imposta pelos “vencedores” como verdadeira, como uma lei. Imposta, apenas imposta... E em nada ali vejo a verdade. O oficial é uma mentira, no oral não tem mentira. Tem deformação semântica, isso tem. A verdade é tudo. A verdade é fundamental no mundo divino, no mundo de Deus, no mundo dos homens. Precisamos de justiça, da verdade e da beleza. Beleza, justiça e verdade quando se amalgamam no rebatimento de um plano traduzem-se num fundamento: o amor. O amor é um aprofundamento do homem de Deus. O amor é o bem maior que o homem tem.

Daí, Elomar falou que a matemática não é tão exata assim, que a ciência não é tão comprovada como afirmam. E diz, rindo, que a matemática conceitua que um mais um, mais um será três ou que dois mais um também será igual a três. Errado – diz ele – no final, seremos apenas um e cita a trindade e vários fragmentos bíblicos de cor.

Cessamos nossa conversa para que o poeta fosse dar atenção também aos outros visitantes que o esperavam: artistas da pintura e da fotografia, que tinham como projeto tratar do Rio Gavião pelo olhar do velho cantador. Em seguida, fomos almoçar.

Retornamos ao cair da tarde, dia já quase escuro e as cabras, quase nos convocando, faziam um balido que me chamou atenção. Não fomos a elas, não pedi. Já era tarde e não queria cansar ainda mais o compositor.

Nossa conversa retorna em um tom menos poético, filosófico e religioso que dantes. Emendamos nossa conversa falando dos idos dos anos setenta. Queria saber mais os porquês de ele ter ficado um tempo na mídia e depois ter se ausentado desse mundo. Se ele havia se recolhido, digamos assim, pelo fato de o espaço mercadológico visar mais produção apenas pela produção, mercado por mercado, venda por venda e nada mais. Ele diz: “nem dei por fé!” Como ele não ouvia rádio nem via televisão, não soube de fato sobre a aceitação de suas

composições. Na época, soube apenas que sua obra teve certa penetração no meio culto, no meio universitário, entre alguns intelectuais de direita e de esquerda. Gente que ele nunca imaginava<sup>75</sup>.

Tento estimulá-lo um pouco mais a tratar desse assunto. Sua música não é do tipo que se toca todo dia nas rádios, muito menos exposta nas televisões. O senhor nunca fez força para estar na mídia, pelo contrário. A que atribuiria essa aceitação nos anos 70 e 80? Eu o questiono. Elomar acredita ter sido o fenômeno da Ditadura. O mesmo afirma que “a Ditadura fez com que o povo brasileiro ficasse sem pai nem mãe. Órfão! Era uma repressão violenta”. O compositor continua dizendo que em meio a tudo aquilo, ele surge cantando os nossos valores. Rindo, pergunto: Apegaram-se às suas composições como um consolo? Ele diz: “Bem, um mundo de artista durante a Ditadura andava perdidíssimo por causa da censura [...]. Muitos ficaram agarrados à ordem da lhama”. E, Elomar, com um violão sozinho, cantava suas singelas cantigas, que falavam de um tempo ancestral, de um tesouro que nós perdemos, segundo o poeta.

Mudamos o rumo da prosa para tratarmos das *coisas lá da sua mudernage*.

Exponho: O senhor fala na cantiga “O Violêro” sobre a “mudernage”, mas é a sua mudernage. Ele me interrompe e diz: “de quando eu era novinho, lá da minha mudernage...” Eu continuo, então, são memórias da sua infância – mais uma vez ele me interrompe num diálogo já menos formal que no princípio de nossa prosa, agora mais um papo à janela da cozinha em um tempo já mais ameno lá fora – memórias da infância, da transição da puberdade, da primeira mocidade... Eu o interrompo. O porquê de eu perguntar sobre o termo *mudernage* advém do fato de o senhor negar, de certa forma, o mundo moderno. Uma negação dessa transgressão absurda da sociedade contemporânea. Em meu texto, eu não me reporto à questão da infância ou da puberdade, mas digo que não é essa *mudernage* de hoje, é uma *mudernage* poética, uma *mudernage* do seu tempo, de sua memória. Ele diz: “da minha infância, aquela quadra perdida, da cidade primeira. Agora, tem um sentido também semântico de *mudernage* quando se fala a modernidade, que é a questão do dialeto”.

---

<sup>75</sup> Elomar lembra, nesse instante, que algumas pessoas o procuraram. Menciona, também, uma visita mais recente, lá mesmo em Conquista. Diz que quando chegou a casa sua, Rosa, sua filha, falou: “‘papai, não saia, não, que Leonardo foi a Magé e volta já para conhecer o senhor’. Leonardo Boff... Quando ele e a esposa me viram, fizeram uma cara de deslumbramento estranho”. Citou ainda alguns atores que gostam de sua arte, como: Marcos Palmeira, Cássia Kiss, Osmar Prado, Paulo José e outros.



No meio de nossa conversa, começamos a falar das canções que eu analiso em meu texto de mestrado e entramos no capítulo em que falo do mito do boi e ele passa a falar da “Cantiga Boi Encantado”.

Digo a Elomar que para mim, falar desse boi, desse mito, desse encantamento é mostrar ainda mais as nossas memórias, que o fato de ele ser encantado e de falarmos desse encantamento, torna-o ainda mais forte como mito nas mentes de tantos sertanejos como um artefato da memória.

Elomar se pronuncia dizendo que a tradição do boi encantado, do boi surubim, do boi aruá, do boi bezerro, do boi mitrioso, que é o misterioso, mitrioso no dialeto, é antiga. Essa tradição é super-milenar. O boi encantado está em todas as nações do mundo. Está na África, na Índia, nos Estados Unidos, no Canadá, no México, na América Latina toda, na Ásia toda. “Então ele existiu. O boi encantado está em uma página perdida da teogonia de Hesíodo, no mundo grego, arrancaram uma página lá e ele não entrou pelo Panteão. A questão do boi encantado é pré-diluviana”, diz o aedo.

Cito que sua “Cantiga do Boi Encantado” tem um intertexto com o conto infanto-juvenil, de Luís jardim. Digo que há frases bem semelhantes em relação à postura do vaqueiro perante o boi e o questiono se tal diálogo foi pensado ou ocorreu naturalmente pelo fato de ambos trabalharem com as imagens e lendas criadas para e pelos sertanejos, já que sua canção nos remete ao mito do boi no sertão e às imagens a ele associadas, além disso, o mito do boi passa pela tradição. Ele me responde:

Isso é uma herança de cavalaria templária. É coisa que vem da primeira Renascença. Isso vem da ordem dos templários, dos cavaleiros hospitalares, pelas ordens místicas e porque os valores de cavalaria permanecem no mundo através dos últimos representantes repositórios, que são os vaqueiros, pois ainda têm a honra de serem valentes. Todos eles sabem, mesmo não o sendo, eles se esforçam para dizer ou impostar, ou incorporar, ou dizer que são limpos, justos, honestos, valentes, que não mentem, que são honrados. Isso está na classe dos vaqueiros. Eles não perderam ainda esses valores.

Em meio ao mito do boi e do vaqueiro, Elomar passa a falar do ferreiro e diz que ele perdeu a cultura fantástica do ferreiro, do alquimista, do sábio, que transforma o ferro em objetos sagrados, espada para a guerra, escudos, em lanças para os guerreiros. Era uma figura muito respeitada. Na Idade Média era chamado de “sacamula”, ele também era o dentista e o sangrador. O compositor cita sua ópera a Faviela, que tem um ferreiro, e começa a cantar em

espanhol para mim, em seguida recita em português: “Eu sou um sacamula e sangrador, escrevo cartas de amigos e leio cartas de amor”.

E afiança que houve um mundo valoroso, sobrecarregado de qualidades, de éticas morais pelo homem. Era a forma que os homens tinham de enfrentar as grandes dificuldades da vida durante a Idade Média, as pestilências, a fome, o frio, as longas distâncias, eles se sustentavam na fé da cavalaria. Primeiramente Deus, diz ele. Então, buscavam ser límpidos de alma e coração para poder justificar a misericórdia de Deus e em troca dessa misericórdia, todos eles imitavam os cavaleiros bem postados dos campos de justas. “Isso ainda continua no vaqueiro, um pequeno resquício, um sobejo, uma sombra. Ainda resta um pouquinho. Daqui a pouco não vai ter mais nada, conforme o avanço técnico”.

Retorno à questão do vaqueiro. Afirmo que a imagem do vaqueiro é associada a um homem inculto do sertão, Elomar me interpela: “O vaqueiro é um homem inculto e, às vezes, uma espécie de sábio”. Digo que era isso que eu iria perguntar. Como ele consegue ser ao mesmo tempo inculto e sábio? Ele me responde rapidamente: “Inculto para a sociedade dos urbanóides. Ele é culto para o povo, para a sociedade roçaliana”. E passa a exemplificar contextos diversos para diferenciar o ser considerado tabaréu. Diz que o homem do campo é um tabaréu na cidade; o homem da cidade, o doutor, no campo, é um super-tabaréu. Ambos vão fazer perguntas descabidas. O homem da cidade faz perguntas infantis sobre a abóbora, a onça, fica especulando questões bobas. Na cidade, O homem do campo se assusta até com o tamanho das casas, achando que tudo vai cair na cabeça dele. Eu digo: É outro mundo! Ele continua: “São dois valores, duas ciências completamente diferentes”.

Além dessa questão de ora ser um inculto ora um sábio, afirmo a relação da importância desse vaqueiro em relação ao animal, já que só há um bom vaqueiro se ele conseguir domar um boi, pois vai mostrar que ele é íntegro, por exemplo. O vaqueiro, homem inculto do sertão, fiel ao dono da fazenda, é coroado como campeão, herói honrado por domar o boi. Então, questiono-o: Podemos dizer que só há um bom vaqueiro por conta do mito desse boi ou não? Não, diz ele, quando se trata do mito do boi faz sentido, mas, por exemplo, existe vaqueiro que nunca ouviu falar no mito do boi aruá, dentro desse conceito literário do boi aruá, mas todos eles sabem que isso se deu no século do pai, citando a canção “A donzela Tiadora”. “Antes de Cristo, século do pai, *secullum*... mundo... Todo vaqueiro sabe que

houve, no século do pai, o boi surubim, o boi pintado, o boi bezerro, o boi mitrioso, um boi invisíve”.<sup>76</sup>

Deixamos o mito do boi um pouco de lado para tratarmos das canções que dialogam com o Trovadorismo. Afirmo que em “Cantiga de Amigo”, em “Incelemença pro Amor Retirante” e em tantas outras há um intertexto com a lírica trovadoresca, mas há o que eu chamo de inversão do sentimento do eu-lírico, da postura masculina. Gostaria que o senhor me explicasse por que na sua cantiga de amigo é a mulher quem vai embora e o homem que fica reclamando, chorando, cantando à Madre que foi embora? Continuo em tom de brincadeira para cutucar o Bode: No sertão a mulher é mais forte que o homem? É mais comum que ela vá embora e ele fique a reclamar?

Ele ri e diz que claro que não é por esse motivo. Torna a falar sério e afirma que a cantiga de amigo é uma expressão poética, simplesmente poética, sem nenhuma intenção de remodelar, de pegar um modelo medieval, apenas evoca aquela quadra, aquele tempo, aquela maneira de cantar, a sonoridade, a musicalidade, a melodia, o ritmo. “O que ela tem mesmo de ‘Cantiga de Amigo’ é *madre*, é o queixume para a *madre*. Esse queixume meu está no ‘Cavaleiro da Torre’: *Madre, eu lhe peço, não chore as penas minhas*. Só há mesmo o queixume à mãe”. Segundo ele, não tem nenhuma intenção de fazer o inverso ou algo no sentido direto mesmo de fazer uma cantiga de amigo como o da outra quadra.

Digamos assim que eu fiz uma nova cantiga de amigo. Por que eu fiz uma cantiga de amigo? É... Tentando... Está mais no sentido de uma citação. Porque se eu fosse um cavaleiro da Cantiga de Amigo *ipsis melodia*, eu venderia várias cantigas de amigo, tá entendendo? Mas só há uns 10 anos foi que eu vim realmente conhecer Cantigas de Amigo. Fora Gil Vicente... Você conhece Martim Codax? Ele tem umas cantigas bonitas. ‘Mia irmana, vamos a la igreja de Vigo, E então veremos las ondas!’ É tão lindo. Eu gravei isso. Gravei para um disco na Europa. Meu português é ruim, meu espanhol é pititinho. Da Galícia, Carlos Ordunez veio da Espanha para gravar comigo.

Digo que a mesma coisa acontece em “Incelemença pro Amor Retirante”. Novamente é ela quem vai embora e ele que fica em sua terra, Elomar diz que, na realidade, esse é um quadro, um clássico que a sociedade está vivendo.

Apesar de tudo que havíamos falado sobre o medievalismo nas canções, não me dou por satisfeita. Digo que em “O Rapto de Joana do Tarugo”, por exemplo, noto mais um eu-lírico parecido com os cavaleiros medievais que com o trovador ou menestrel das Cantigas

<sup>76</sup> *Boi mitrioso* é o boi misterioso, um *boi invisíve*; por sua vez, é invisível, transparente, termos usados por Elomar no dialeto catingueiro.

de Amor, pois não vejo vassalagem amorosa na canção e a amada não é apenas enaltecida e idealizada. Podemos dizer que os homens do sertão se parecem com os cavaleiros medievais ou tentam simbolizar a saudade por essa imagem? Essa canção não está mais para uma Novela de Cavalaria? Questiono-o. Ele diz que sim, que é verdade. “Está mais para uma Novela de Cavalaria realmente, né? É uma narrativa épica. Todos os valores de cavalaria estão lá. Ele é um valente, um campeão de justas”.

Aproveito o ensejo e o questiono se todo vaqueiro tenta ou quer ser um cavaleiro templário. Ele me diz que todos os vaqueiros tentam ser, até os que não sabem que a ordem existiu. Todo vaqueiro pretende ser um herói. Eles sabem pela tradição, de certa forma, que existiram cavaleiros valentes e tudo isso se mostra hoje na figura do vaqueiro. Via de regra, eles têm uma couraça, uma vestimenta para a defesa. Na Idade Medieval eles se protegiam com as armas, com as lanças; o vaqueiro tem a defesa pelos espinhos, pelos galhos. O vaqueiro sem a pederneira (espécie de calça usada na montaria), sem o gibão (tipo de casaco usado pelos vaqueiros) e sem o peitoral (jaleco) se sente despido, parafraseio Elomar.

Torno a falar da mistura entre o culto e o popular. Lembrando que a própria canção “O Rapto de Joana do Tarugo” tem expressões bem simples em alguns momentos, é uma canção popular, com linguagem sertaneja; mas, em outros, faz alusões muito eruditas, diálogos com a poesia e prosa medievais. Então Elomar revela que leu muito Alexandre Herculano, João de Deus, Antero Tarquínio de Quental, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco e António Feliciano de Castilho. E continua:

Então, Tatiana, essa linguagem que eu tenho, essa linguagem culta e quinhentista são leituras. Se você quer dominar a língua; se você quer ser uma poetisa; quer escrever, se expressar em versos com linguagem assonante, leia Herculano, leia os autores portugueses. Se você quer se expressar em versos com a lira clangorosa, leia Gonçalves Dias, Castro Alves, este foi um poeta de clangor, os condoreiros, né? Castro Alves tem cada passagem... Meu Deus! ‘E quando sopraram as brisas matutinas num leque das gentis palmeiras, no campo de batalha uma voz ressurgiu divina: era a luz do arrebol – eras tu, liberdade peregrina, esposa do porvir, noiva do sol.’ Um menino!<sup>77</sup>

<sup>77</sup> A menção de Elomar, com adaptações, foi ao poema *Ode ao Dous de Julho*, de Castro Alves. Veja alguns versos conforme publicação pelo poeta dos Escravos: ERA NO DOUS de julho. A pugna imensa / Travara-se nos cerros da Bahia... / O anjo da morte pálido cosia / Uma vasta mortalha em Pirajá. / Neste lençol tão largo, tão extenso, / Como um pedaço roto do infinito... / O mundo perguntava erguendo um grito: Qual dos gigantes morto rolará?! [...] Mas quando a branca estrela matutina / Surgiu do espaço... e as brisas forasteiras / No verde leque das gentis palmeiras / Foram cantar os hinos do arrebol, / Lá do campo deserto da batalha / Uma voz se elevou clara e divina: Eras tu — Liberdade peregrina! / Esposa do porvir — noiva do sol! [...].

Depois de mencionar a um fragmento da Castro Alves, Elomar me pergunta se eu quero saber algo mais de “O Rapto de Joana do Tarugo”. Então, eu continuo. Sim, sim. Na canção, há um momento em que o eu-lírico diz que sua “alma só teme ao Rei dos reis”, logicamente fazendo alusão de que nada teme e que só baixaria a cabeça à palavra de Deus. O cavaleiro não teme os homens nem os outros animais. Não teme o pai da moça, carrascos, escorpiões ou mouros. O mesmo não teme a soberba e a valentia dos príncipes e reis, só teme os juízos do Senhor, caso a Ele não seja fiel. O que o me diria dessa memória religiosa tanto no sertão quanto na raiz medieval? Ele responde que, na verdade, “faz parte da índole de todos os servos de Deus pelas culturas. Nós não temos que temer nada no mundo. Ou você confia em Deus ou não. Não tem meio termo”.

Insisto na questão do intertexto entre o medievalismo e o sertão em suas canções e Elomar me diz que é tudo tão simples. Que nas suas canções, o medieval está muito presente porque desde muito cedo, ele teve “olhos especiais para enxergar a Idade Média”. Que leu “um mundo de Romance de Cavalaria”. Não leu tudo. “Tem muito romance que não li”, mas já leu bastante. Além disso, ouviu determinados rapsodos brasileiros cantando histórias, feitos épicos dos ancestrais, de “nossas avós lá de Portugal”. Sentiu, desde cedo, que no sertão há a figura do cavaleiro andante.

Daí, Elomar afirma que a Idade Média continua em várias partes do mundo. No Brasil, ainda tem vários rincões que vivem em plena Idade Média ou, pelo menos, tinha há pouco tempo. “É comum você ver no sertão, numa estrada desolada, despontar um sujeito montado num jumento, um vaqueiro com terno de couro”. O jumento é o símbolo do cavalo, o terno de couro é a armadura e o facão na cintura é a espada.

Interpelados mais uma vez pelo olhar de Faquir<sup>78</sup> e por seu latido, Elomar diz que deu esse nome ao cachorro devido a um gato que sua vó paterna tinha de quando ele era moço. Aproveito a ocasião para perguntá-lo sobre a influência das avós em sua vida.

Ele diz que dona Maricota, sua avó materna, era protestante e muito rigorosa, já sua vó paterna, a Mãe Neném, era católica e também muito boêmia. Sobre esta, diz Elomar: “Minha ‘veiazinha era retada’, boêmia rasgada. A casa dela vivia em festa, tinha noite de ter trinta primos lá bebendo, dançando, cantando. Era um sarau dentro do outro”.

Falo brincando que a Mãe Neném, então, deveria deixá-lo mais contente por conta da liberdade e dos saraus, já que dona Maricota era brava. Ele diz rindo que a última “não era

---

<sup>78</sup> Faquir foi o primeiro animal que vi quando cheguei pela manhã. Tirando as fotos que fiz da paisagem no caminho para a fazenda e a imagem da porteira fechada, ele, junto com outro cachorro, foi o primeiro fotografado por mim naquele lugar.

braba, não. Só não aceitava vida boêmia, dissoluta”. E mais, foi ela quem lhe deu seu primeiro violão, ele só tinha 14 anos. “Ela achava bonito”. Em um tom já mais sério, ele se lembra da morte de dona Neném e menciona ter feito um concerto de umas duas horas só para a avó. Mãe Neném na cama e Elomar cantando junto com Décio Marques e Diana Vilhena. Ele rememora: “Só tinha gravado *Das Barrancas* e sabe o que foi que ela falou? Uma vate. ‘Meu filho, eu agora aqui tive um sonho, uma visão. Vi você cantando umas músicas pra uma multidão’. Ela me disse isso lá por 74. Eu tinha uns 35 anos. Nem imaginava que ia cantar para multidões”.

Digo que então daí vem sua raiz na canção. Ele diz que sim, que tem uma herança genética. Que sua mãe tinha uma voz linda, cantava entoada; que seu pai era sanfoneiro, não oficialmente, mas tomava a sanfona emprestada de um vizinho. Admirada ao saber que seus pais também viviam mergulhados na música, questiono o porquê de eles não aceitarem desde o começo sua vontade de ser violeiro. Ele me responde que seus pais não concordaram de imediato porque queriam que ele fosse um doutor. A família queria que ele fizesse medicina, ele fez arquitetura.

Enquanto eu escrevia sobre tudo que ele estava me contando, o compositor me interpela: “Gosta de sanfona?” Digo que sim, embora não tenha conhecimento musical de forma acadêmica. Então ele pede para que eu levante, deixando meus escritos na cozinha e o siga à *Sala de Sopros e Cordas*, um espaço da sua casa onde ele produziu e produz muitas de suas canções. “Levante só um pouquinho e vamos ouvir um rasgo de sanfona”.

A denominação *Sala de Sopros e Cordas* foi uma homenagem aos elementos principais da orquestra, segundo Elomar. Lá me deparo com alguns escritos dele, ainda não terminados; um computador com letras e melodias do compositor e violeiro; e, muita poesia contada e cantada pelo menestrel. Elomar me pergunta, rindo, se eu já escutei ópera verdadeiramente sertaneja e continua: “Já escutou numa mesma música, numa música clássica, o som do aboio e da sanfona?” Eu, com meu pouco entendimento sobre música clássica, digo que não, que nunca vi uma música assim se misturar a elementos tão regionais. Ele começa a tocar uma canção muito singular. Uma canção em que, no computador, só tinha a melodia criada por ele, então escuto do próprio Elomar, ali ao meu lado, um pouco de sua ópera ainda não terminada. Por motivos óbvios, não cito os fragmentos por ele cantados e muito menos o nome da canção, já que o compositor ainda nem a registrou. Digo apenas que naquele momento melhor compreendi o que Elomar chama de *Sertão Profundo* ou ainda mais me indago sobre tal

imagem quando, às vezes, deparo-me tentando resgatar a canção daquela noite que me pareceu uma sinfonia no sertão, uma orquestra tocando um forró antigo, clássico.

Em seguida, eu o pergunto como é “andarilhar” entre o presente e o passado, o arcaico e o clássico, o medieval e o sertão. Emendo perguntando como surgiu a ideia de Sertão Profundo. Ele diz:

O Sertão Profundo veio por último. Surgiu da necessidade... Se encontra numa dobra do espaço e do tempo dentro do sertão físico Brasil. O sertão político, físico que nós temos. Dentro dele tem uma bolha em outra dimensão. Ao mesmo tempo em que existe esse sertão habitado sob a cartilha da república, sob a ordem social. No mundo paralelo está lá o *Sertão Profundo*. Eu tive que criar, sabe por quê? Tive que criar para dar trânsito e um *locus* de existência a meus personagens. Eles são incompatíveis com o sertão contemporâneo. Eles só têm compatibilidade com um sertão muito especial dentro do tempo deles.

Afirmo, então, que suas personagens transitam entre tempo e espaço, andariam pelas Eras. Ele confirma: “tempo-espaço, espaço-tempo. Exatamente. Isso mesmo. Eles navegam, transitam entre tempo e espaço sem pedir licença, sem dar explicação nenhuma”.

E em trânsito pelo tempo e espaço, peço licença para sondá-lo sobre um elemento tão caro, ao menos para mim, em suas canções – a saudade. O retorno ao passado medieval em suas canções surge como um canto de saudade. Não digo que seja um mero saudosismo de um tempo perfeito e distante, mas como um recurso retórico e estilístico de sua poética, até como algo que não tivemos. Gosto de pensar em suas canções como espaços de memória e saudade. “Incelença pro Amor Retirante”, “Cantiga de Amigo”, “O Violêro”, “Campo Branco”. Vejo em todas, um tom de saudade.

Ele diz que todo o meu canto é um canto de saudade e que muitas pessoas que escutam suas músicas dizem sentir saudade de um tempo e de um lugar que eles não vivenciaram. E continua:

Todos nós viemos de uma sociedade agrária, primitiva. Depois é que veio a *urbe*. [...] No fundo, a saudade que as pessoas sentem e que eu sinto é uma saudade de Deus, de um bem que perdemos, o Éden, a vida feliz. Nós não ganhávamos o pão com o suor do rosto. O Senhor preparou o pão nosso. Era só colher. Um jardim no Éden. A saudade é desse tempo. É dessa felicidade primeira que acabou. Saudade de um tempo de alta irresponsabilidade, descompromisso com os fazeres. Só tinha um fazer: colher o fruto. A *posteriori* a saudade do bucolismo primeiro; da existência primeira dos nossos antepassados, nossos ancestrais, eles viviam do campo; saudade dos castelos. Vejo os cavaleiros chegando; as donzelas cada uma mais bela, sisudas, vetustas, lindas. Êêê mundo de sonhos! E sobretudo os valores que estamos perdendo a cada instante. Nós vivemos como num barco, que houve um rombo no casco, tá enchendo d’água e ele devagarinho afundando. Assim está a sociedade.

Além da saudade de Deus e do tempo perdido, digo que em “Cantiga de Estradar”, “Retirada” e “Campo Branco” teríamos a saudade de um sertão antigo ou, talvez, de um sertão que nunca tenha existido. Elomar menciona que todo o seu canto é ancestral e se é ancestral, já tem um convite à saudade. A grande maioria que o escuta se comove e se sente feliz porque é invadido por uma saudade que não machuca, que não magoa, mas dói um pouco.

Emendo com a questão da dor para questioná-lo sobre o sofrimento na canção. Digo que há poetas e escritores que exaltam o sertão só como um lugar sofrido, como uma imagem estereotipada de um lugar miserável, como diz Elomar, um lugar só de penar, de purgas; já outros, apenas como um lugar exótico. Digo que suas canções não carregam um escudo nem outro. Em “Retirada”, por exemplo, fala da vida do retirante, fala do sofrimento sim, mas o cantador diz que não canta por soberba, nem canta para mostrar o sofrimento. Ele continua: “nem por reclamar”. O sertão que Elomar canta é como se fosse um convite camuflado de “uma volta ao bem perdido”. Em suas composições, ele evidencia as vicissitudes do homem, dos seus semelhantes, quer ele seja do sertão, quer seja da urbe, que seja brasileiro ou esteja no Japão, na Rússia. Porque na realidade o sertão é um mundo. Todo lugar tem um sertão, tem um nordeste.

Encerro minha fala com o menestrel com ele autografando meus CDs, o livro Sertanílias, tentando me ensinar a como fazer seu autógrafo, em que ele desenha seu estimado carneiro e me dando um abraço apertado de despedida. Digo adeus, ele diz até logo.

Entre o aqui e o lá do sertão de dentro e do Sertão Profundo, deixo Elomar cantando nosso passado, falando sobre reis, rainhas, vassalos, bodes, ovelhas, cavalos, lua, sol, chuva, seres encantados como Naninha, Gabriela e Sertano. Um cantar de saudade!



## **ANEXOS**

## ANEXO I <sup>79</sup>

### CANTIGAS NA ÍNTEGRA

(Somente as composições analisadas no decorrer da pesquisa)

#### ***Campo Branco***

*Campo Branco minhas penas que pena secou  
 Todo bem qui nós tinha era a chuva era o amor  
 Num tem nada não nós dois vai penano assim  
 Campo lindo ai qui tempo ruim  
 Tu sem chuva e a tristeza em mim  
 Peço a Deus grande Deus de Abraão  
 Prá arrancar as pena do meu coração  
 Dessa terra sêca en ança e aflição  
 Todo bem é de Deus qui vem  
 Quem tem bem lôva Deus seu bem  
 Quem não tem pede a Deus qui vem  
 Pela sombra do vale do ri Gavião  
 Os rebanho esperam a trovoada chover  
 Num tem nada não também no meu coração  
 Vô ter relempo e trovão  
 Minh'alma vai florescer  
 Quando a amada e esperada trovoada chegá  
 Iantes da quadra as marrã vão tê  
 Sei qui inda vô vê marrã parí sem querê  
 Amanhã no amanhecer  
 Tardã mais sei qui vô ter  
 Meu dia inda vai nascer  
 E essa tempo da vinda tá perto de vín  
 Sete casca aruêra cantaram prá mim  
 Tatarena vai rodá vai botá fulô  
 Marela de u'a veis só  
 Pra ela de u'a veis só*

#### ***Cantiga de Amigo***

*Lá na casa dos Carneiros  
 Onde os violeiros vão cantar louvando você  
 Em cantiga de amigo  
 Cantando comigo somente porque você é  
 Minha amiga, mulher*

---

<sup>79</sup> Todo o material deste anexo foi retirado do seguinte site: <http://www.elomar.com.br/> (Porteira Oficial de Elomar)

Lua nova do céu que já não me quer  
 Dezesete é minha conta  
 Vem amiga e conta uma coisa linda pra mim  
 Conta os fios dos teus cabelos  
 Sonhos e anelos  
 Conta-me se o amor não tem fim  
 Madre amiga é ruim  
 Me mentiu jurando amor que não tem fim  
 Lá na casa dos Carneiros  
 Sete candeeiros iluminam a sala de amor  
 Sete violas em clamores, sete cantadores  
 São sete tiranas de amor para a amiga  
 Em flor  
 Que partiu e até hoje não voltou  
 Dezesete é minha conta  
 Vem amiga e conta  
 Uma coisa linda pra mim  
 Pois na casa dos Carneiros  
 Violas e violeiros  
 Só vivem clamando assim  
 Madre amiga é ruim  
 Me mentiu jurando amor que não tem fim

### ***Cantiga de Boi Encantado***

Êêê... boi encantado e aruá  
 Ê boi, quem haverá de pegá  
 Na mia vida de vaquêro vagabundo  
 Já nem dô conta dos perigos que infrentei  
 Aposi qui das nação de gado qui ai no mundo  
 Num tem um só boi qui num peguei

Êêê... boi encantado e aruá  
 Ê boi, quem haverá de pegá  
 Eu vim de longe, bem prá lá daquela serra  
 Qui fica adonde as vista num pode alcançar  
 Ricumendado dos vaquêro de mia terra  
 Pra nessas banda eles nós representá  
 Alas qui viemo in dois eu e mais ventania  
 o mais famado dos cavalo do lugá  
 Meu sabaruno rei do largo e do grotão  
 Vê si num isquece da premissa qui nós feiz  
 Naquela quadra de terra laço e moirão  
 Na luz da tarde os olhos dela e meu cantá  
 A mais bunita de brumado ao pancadão  
 Juremo a ela viu pegá boi aruá

Êêêê... boi encantado e aruá  
 Ê boi, quem haverá de pegá  
 De indubrasil nerol' xuite guadimá  
 Moura junquêro pintado nuve e alvação  
 Junquêro giz peduro landreis e malabá  
 Pintado laranja rajado lubião  
 Boi de gabarro banana môcho armado  
 De curralêro ao levantado e barbatão  
 De todos boi qui ai no mundo já peguei  
 Afora lá ele qui tem parte cum cão  
 O tal boi bufa cum esse nunca labutei  
 E o incantado que distinemo a pegá

Êêêê... boi encantado e aruá  
 Ê boi, quem haverá de pegá

### ***Cantiga de Estradar***

Tá fechando sete tempo qui miã vida é camιά  
 Pulas istrada do mundo dia e noite sem pará  
 Já visitei os sete rêno adonde eu tiã qui cantá  
 Sete didal di veneno traguei sem pestanejá  
 Mais duras penas só eu vêno ôtro cristão pra suportá  
 Só irirmão do sofrimento de pauta véa c'a dô  
 Ajuntei no isquicimento o qui o baldono guardô  
 Meus meste na istrada e o vento quem na visa mi insinô  
 Vô me alembro na viaje das pinura qui passei  
 Daquelas duras passage nos lugari adonde andei  
 Só de pensá me dá friage nos sucesso que assentei  
 Na miã lembrança ligião de condenados nos grilhão acorrentados  
 Nas trevas da inguinorânça sem a luz do grande Rei  
 Tudo isso eu vi nas miã andança nos tempo que eu bascuiava o trecho alei  
 Tô de volta já faiz tempo qui dexei o meu lugá  
 Isso si deu cuano moço qui eu sai a percurá  
 Nas inlusão que hai no mundo nas bramura qui hai pru lá  
 Saltei pur profundos poço qui o tihoso tem pru lá  
 Jesus livrô derna d'eu môço do raivoso me panhá  
 Já passei pur tantas prova inda tem prova a infrentá  
 Vô cantano miã trovas qui ajuntei no caminhá  
 Lá no céu vejo a luã nova cumpaniã do istradá  
 Ele insinô qui nós vivesse a vida aqui só pru passá  
 Nós intonce invitasse o mau disejo e o coração  
 Nós prufiasse pra sê branco inda mais puro  
 Qui o capucho do algodão  
 Qui num juntasse dividisse nem negasse a quem pidisse  
 Nosso amô o nosso bem nosso terém nosso perdão  
 Só assim nós vê a face ogusta do qui habita os altos céus

*O piedoso o manso o justo o fiel e cumpassivo  
Sião de mortos e vivos nosso pai e nosso deus*

*Disse qui haverá de voltá cuano essa terra pecadora  
Marguiada im transgressão tivesse chêa de violência  
De rapina de mintira e de ladrão*

### ***Incelença pro Amor Retirante***

*Vem amiga visitar  
A terra, o lugar  
Que você abandonou  
Inda ouço murmurar  
Nunca vou te deixar  
Por Deus nosso Senhor  
Pena cumpanheira agora  
Que você foi embora  
A vida fulorô  
Ouço em toda noite escura  
Como eu a sua procura  
Um grilo a cantar  
Lá no fundo do terreiro  
Um grilo violeiro  
Inhambado a procurar  
Mas já pela madrugada  
Ouço o canto da amada  
Do grilo cantador  
Geme os rebanhos na aurora  
Mugindo cadê a senhora  
Que nunca mais voltou  
Ao Sinhô peço clemência  
Num canto de incelença  
Pro amor que retirou.  
Faz um ano in janeiro  
Que aqui pousou um tropeiro  
O cujo prometeu  
De na derradeira lua  
Trazer notícia sua  
Se vive ou se morreu  
Derna aquela madrugada  
Tenho os olhos na istrada  
E a trova não voltou.*

### ***O Rapto de Juana do Tarugo***

*Infrentei fôssos muralha e os ferros dos portais  
 só pela graça da gentil senhora  
 filtrando a vida pelas grãos de ampolhetas mortais  
 d'além de tras-os-Montes venho  
 por campo de justas honrando este amor  
 me expondo à Sanha Sanguinária de côrtes cruéis  
 infrentei vilões no Algouço e em Senhores de Biscaia  
 fidalgos corpos de armas branhadas  
 não temo escorpiões cruéis carrascos vosso pai  
 enfreado à porta do castelo  
 tenho meu murzelo ligeiro e alazão  
 que em lidas sangrentas bateu mil mouros infiéis  
 O Senhora dos Sarsais  
 minh'alma só teme ao Rei dos reis  
 deixa a alcôva vem-me à janela  
 O Senhora dos Sarsais  
 só por vosso amor e nada mais  
 desça da torre Naíla donzela  
 venho d'um reino distante, errante e menestrel  
 inda esta noite e eu tenho esta donzela  
 minha espada empenho a uma deã mais pura das vestais  
 aviai pois a viagem é longa  
 e já vim preparado para vos levar  
 já tarda e quase o minguante está a morrer nos céus  
 O Senhora dos Sarsais  
 minh'alma só teme ao Rei dos reis  
 deixa a alcôva vem-me à janela  
 O Senhora dos Sarsais  
 só por vosso amor e nada mais  
 desça da torre Juana tão bela  
 Naila donzela, Juana tão bela.*

### ***O Violêro***

*Vô cantá no canturi primero  
 as coisa lá da minha mudernage  
 qui mi fizeram errante e violêro  
 eu falo sério i num é vadiage  
 i pra você qui agora está mi ôvino  
 juro intê pelo Santo Minino  
 Vige Maria qui ôve o qui eu digo  
 si fô mintira mi manda um castigo  
 Apois pro cantadô i violero  
 só hai treis coisa nesse mundo vão  
 amô, furria, viola, nunca dinhêro*

viola, furria, amô, dinhêro não  
 Cantadô di trovas i martelo  
 di gabinete, ligêra i moirão  
 ai cantadô já curri o mundo intêro  
 já inté cantei nas prtas di um castelo  
 dum rei qui si chamava di Juão  
 pode acriditá meu companhêro  
 dispois di tê cantado u dia intêro  
 o rei mi disse fica, eu disse não  
 Si eu tivesse di vivê obrigado  
 um dia inantes dêsse dia eu morro  
 Deus feis os homi e os bicho tudo fôrro  
 já vi iscrito no Livro Sagrado  
 qui a vida nessa terra é u'a passage  
 i cada um leva um fardo pesado  
 é um insinamento qui derna a mudernage  
 eu trago bem dent' do coração guardado  
 Tive muita dô di num tê nada  
 pensano qui êsse mundo é tud'tê  
 mais só dispois di pená pelas istrada  
 beleza na pobreza é qui vim vê  
 vim vê na procissão u Lôvado-seja  
 i o malassombro das casa abandonada  
 côro di cego nas porta das igreja  
 i o êrmo da solidão das istrada  
 Pispiano tudo du cumêço  
 eu vô mostrá como faiz o pachola  
 qui inforca u pescoço da viola  
 rivira toda moda pelo avêso  
 i sem arrepará si é noite ou dia  
 vai longe cantá o bem da furria  
 sem um tustão na cuia u cantadô  
 canta inté morrê o bem do amô.

### **Retirada**

Vai pela istrada enluarada  
 Tanta gente a ritirar  
 Levando só necessidade  
 Saudades do seu lugar

Esse povo muito longe  
 Sem trabalho, vem prá cá  
 Vai pela istrada enluarada  
 Com tanta gente a ritirar  
 Rumano para a cidade  
 Sem vontade de chegar

*Passa dia, passa tempo  
Passa o mundo devagar  
Lembrança passa com o vento  
Pidindo não retirar*

*Tudo passa nesse mundo  
Só não passa o sofrimento  
Vai pela estrada enlutarada  
Com tanta gente a retirar  
Sem saber que mais adiante  
Um retirante vai ficar*

*Se eu tivesse algum querer  
Nesse mundo de ilusão  
Não deixava que a saudade sociada cum penar  
Vivesse pelas estradas do sofrer a mendigar  
Vai pela estrada enlutarada  
Com tanta gente a retirar  
Levando nos ombros a cruz  
Que Jesus deixou ficar*

*Eu não canto por soberba  
Nem tanto por reclamar  
Em minha vida de labuta  
Canto o prazer, canto a dor  
Que as beleza devoluta  
Que Deus no sertão botou  
Vai pela estrada enlutarada  
Com tanta gente a retirar  
Passando com taça e veno  
Bebendo fé e luar.*



## ANEXO II<sup>80</sup>

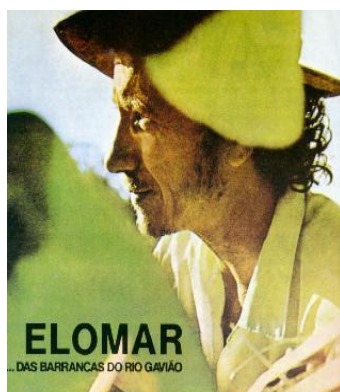
### DISCOGRAFIA E ROMANCE

(Composições de Elomar por ordem cronológica, com amostragem das capas e algumas notas)



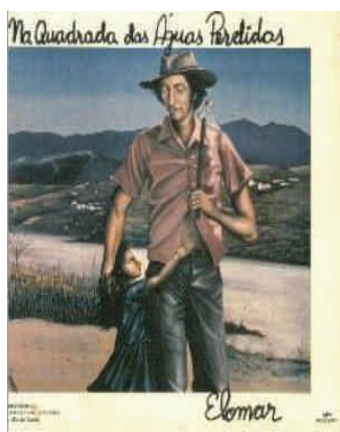
#### 1º Compacto<sup>81</sup>

01. O Violêro
02. Canção da Catingueira



#### Das Barrancas do Rio Gavião<sup>82</sup>

01. O violêro
07. Cavaleiro do São Joaquim
02. O pidido
08. Na Estrada das Areias de Ouro
03. Zefinha
09. Retirada
04. Incelença do Amor Retirante
10. Cantada
05. Joana Flôr das Alagoas
11. Acalanto
06. Cantiga de Amigo
12. Canção da catingueira



#### Na Quadrada das Águas Perdidas<sup>83</sup>

Disco 1

01. A Meu deus um Canto Novo
02. Na Quadrada das Águas Perdidas
03. A Pergunta
04. Arrumação
05. Deserança
06. Chula no Terreiro
07. Campo Branco
08. Parcelada (Auto da Catingueira)
09. Estrela Maga dos Ciganos
10. Função

<sup>80</sup> Todo o material deste anexo foi retirado dos seguintes sites: <http://www.elomar.com.br/> (Porteira Oficial de Elomar) e <http://www.rossanecomunicacao.com.br/locanda/loja.html> (Fundação Casa dos Carneiros – Locanda).

<sup>81</sup> O 1º compacto de Elomar Figueira Mello data de 1968. A canção *O Violêro* foi regrava em mais sete trabalhos do compositor.

<sup>82</sup> “Das Barrancas do Rio Gavião” foi lançado em 1972. O disco foi gravado pela Philips, único projeto lançado por uma gravadora grande. O mesmo disco teve a apresentação de Vinícius de Moraes o chamando de “o Príncipe da Caatinga”. Já nesse primeiro LP, Elomar cantou sobre o sertão chamado por ele de profundo e versou sobre a caatinga em constante diálogo com a Idade Média, o que justificaria a alcunha dada por Vinícius, este já consagrado na mídia na época.

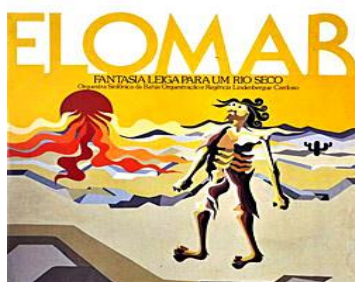
<sup>83</sup> Trabalho lançado em 1978, como se nota, distribuído em dois discos, inicialmente pelo Seco Rio do Gavião e adaptado em CD pela gravadora Kuarup Discos em 2005. A produção musical foi gravada nos estúdios do Seminário Livre de Música da Universidade Federal da Bahia e teve a participação de Alevando Luz, Carlos Pita, Cal, Dércio Marques, Elena Rodrigues Neuma, Ernest Widmer, Fábio Paes, Limonge e Xangai.

## Disco 2

01. Noite de Santos Reis
02. Cantoria Pastoral
03. O Rapto de Joana do Tarugo
04. Canto de Guerreiro Mongoió
05. Clariô (do Auto da Catingueira)
06. Bespa (Auto da Catingueira)
07. Dassanta (Auto da Catingueira)
08. Curvas do Rio
09. Tirana (O Tropeiro Gonsalin)
10. Puluxias (O Tropeiro Gonsalin)

**Parcelada Malunga**<sup>84</sup>

01. O violêro
02. As curvas do rio
03. Louvação
04. Cantiga de amigo
05. Chula no terreiro
06. Peão na amarração
07. Cantada
08. Estrela maga dos ciganos
09. Puluxias
10. Clariô

**Fantasia Leiga para um Rio Seco**<sup>85</sup>

01. Incelença pra terra que o sol matou
02. Tirana
03. Parcela
04. Contradança
05. Amarração

**ConSertão**<sup>86</sup>

01. Estrela Maga Dos Ciganos/Noite de Santo Reis (Elomar/Elomar)
02. Na Estrada das Areias de Ouro (Elomar)
03. Campo Branco (Elomar)
04. Incelença pra Terra que o Sol matou (Elomar)
05. Trabalhadores na Destoca (Elomar)

<sup>84</sup> O lançamento de “Parcelada Malunga” foi feito pela Estação CD. Neste trabalho Elomar teve ao seu lado o erudito Arthur Moreira Lima, que anos depois dialogaria ainda mais o popular com o erudito com a campanha “O Piano pela Estrada”, levando a música clássica para lugares em que muitos jamais escutariam o som de um piano.

<sup>85</sup> O LP “Fantasia Leiga para um Rio Seco” é uma peça sinfônica de canto e violão, que foi executada pela Orquestra Sinfônica da Bahia e teve como regência Lindenbergue Cardoso, em 1981.

<sup>86</sup> “ConSertão” foi lançado em 1982 e marca mais uma vez pelas parcerias, desta vez com Arthur Moreira Lima, Heraldo do Monte e Paulo Moura, juntos cantavam e tocavam músicas do próprio Elomar, de Guio de Moraes, Luiz Gonzaga, Heitor Villa-Lobos, Codó, Waldir Azevedo e outros. Como podemos notar, houve uma mescla entre os clássicos da música erudita e os clássicos da canção sertaneja.



06. Pau de Arara (Guio de Moraes/ Luiz Gonzaga)
07. Festa No Sertão (Do: Ciclo Brasileiro) (Heitor Villa-Lobos)
08. Valsa da dor (Heitor Villa-Lobos)
09. Leninia (Codó)
10. Valsa de Esquina nº 12, Em Fá Menor (Francisco Mignone)
11. Espinha de Bacalhau (Severino Araújo)
12. Pedacinhos do Céu (Waldir Azevedo/ Miguel Lima)
13. Corban (Elomar)

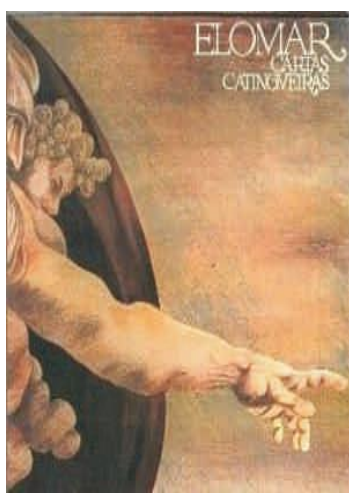
### **Cartas Catingueiras<sup>87</sup>**

Disco I:

01. Cantiga do Estradar
02. História de Vaqueiros
03. Faviela
04. Seresta Sertaneza
05. Cavaleiro da Torre
06. Um Cavaleiro na Tempestade
07. O Peão na Amarração
08. Homenagem a um Menestrel

Disco II:

01. A Donzela Tiadora (de "O mendigo e o Cantador" – 1º Canto)
02. Gabriela (de "O mendigo e o Cantador" – 2º Canto)
03. Naninha (de "O mendigo e o Cantador" – 6º Canto)
04. Incelença para um Poeta Morto (de "O mendigo e o Cantador" – 5º Canto)
05. Corban (de "O mendigo e o Cantador" – 7º Canto)
06. Devê Esse Chão Quêma Meus Pé (de "Labuta Sertaneza")
07. Calundú e Carcoré
08. Batuque na Serra da Tromba
09. Batuque no Panela
10. Trabalhadores na Destoca (de "Labuta Sertan")



### **Auto da Catingueira<sup>88</sup>**

Disco I:

- Bespa (Introdução à Cantoria)
- 1º Canto: Da Catingueira
  - 2º Canto: Dos Labutos
  - 3º Canto: Das Visage e Das Latumia
  - 4º Canto: Do Pidido

<sup>87</sup> O cancioneiro com cinco peças de violão-solo e treze canções foi gravado em 1983 em selo independente Rio Gavião. O disco duplo em 2005 foi remasterizado por Luigi Hoffer que alinhou, pela Kuarup Discos, algumas peças, como: *Faviela*, *O Peão na Amarração*, *Corban*, *Cantiga do Estradar* e *Seresta Sertaneza*.

<sup>88</sup> O "Auto da Catingueira" é uma ópera em cinco cantos, obra inteiramente feita na sala de visitas da *Casa dos Carneiros*, na Fazenda Gameleira, em 1983, pela gravadora Rio do Gavião. As ilustrações simbolizadas pelo couro do bode representam todos os animais do Sertão, sintetizando elementos entre o homem, os animais, a vida e o etéreo. O "Auto da Catingueira" se tornou popular não só na voz do próprio compositor, como na de cantores e intérpretes como: Mônica Salmaso, Elba Ramalho, Quinteto da Paraíba e Paulo Moura. A mesma peça retornou aos palcos nos dias 16 e 17 de abril de 2011, no Teatro do Palácio das Artes em Belo Horizonte. Não só em "Auto da Catingueira", como em outros trabalhos, Elomar se posiciona de forma crítica e politizada em favor da arte "sertaneza", da linguagem catingueira e, principalmente, da cultura.

Disco II:

5º Canto: Das Violas da Morte.

1 – Clariô

2 – Desafio

### **Cantoria 1<sup>89</sup>**



01. Desafio do Auto da Catingueira (Elomar)
02. Novena (Geraldo Azevedo/ Marcus Vinicius)
03. Sete Cantigas para Voar (Vital Farias)
04. Cantiga do Boi Encantado (Elomar)
05. Kukukaya (Jogo da Asa da Bruxa) (Kátia de França)
06. Ai que Saudade de Ocê (Vital Farias)
07. O ABC do Preguiçoso (Ai d'eu Sodade) (Xangai)
08. Semente de Adão/Viramundo (Gilberto Gil/ Capinam/ Geraldo Azevedo/ Carlos Fernando)
09. Cantiga do Estradar (Elomar)
10. Violêro (Elomar)
11. Saga da Amazônia (Vital Farias)
12. Matança (Jatobá)
13. Cantiga de Amigo (Elomar)

### **Cantoria 2<sup>90</sup>**



01. Abertura: Desafio do Auto da Catingueira (Elomar), Repente (Vital Farias) e Novena (Geraldo Azevedo/Marcus Vinicius) - Xangai, Elomar, Vital e Geraldo
02. Era Casa Era Jardim/ Veja Margarida (Vital Farias/ Vital Farias)
03. Sabor Colorido (Geraldo Azevedo) / Moça bonita (Geraldo Azevedo/ Capinam) - Geraldo e Xangai no vocal
04. Na Quadrada das Águas Perdidas (Elomar) Elomar, Geraldo, Vital e Xangai nos vocais
05. Cantilena de Lua Cheia (Vital Farias) Vital, Geraldo, Elomar e Xangai
06. Arrumação (Elomar) – Francisco Aafa, em participa especial
07. Suite Correnteza: Barcarola do São Francisco (Geraldo Azevedo/ Carlos Fernando), Talismã (Geraldo Azevedo/ Alceu Valença) e Caravana (Geraldo Azevedo/ Alceu Valença) - Elomar, Xangai, Geraldo e Vital
08. Estampas Eucalol (Helio Contreiras) - Xangai, com Geraldo no violão
09. Saga de Severinin (Vital Farias) – Vital.
10. Cantiga de Amigo (Elomar) - Elomar, Xangai, Geraldo e Vital

<sup>89</sup> O CD “Cantoria 1” foi gravado ao vivo em PCM-Digital no Teatro Castro Alves, em Salvador (BA) nos dias 13, 14 e 15 de janeiro de 1984. Tal cancioneiro foi o 1º CD gravado ao vivo em Digital no Brasil, fato que por si só já deixaria marca no nosso país. Porém, igualmente o “Cantoria 1” se valida ainda mais pelas qualidades musicais, rítmicas e pelas letras bem atadas das canções que sobressaem sentimentos líricos diversos. Com o sucesso do quarteto – Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai –, a Kuarup Discos lança no mesmo ano o “Cantoria 2”.

<sup>90</sup> O CD “Cantoria 2” foi gravado também em 1984.





### **Sertania<sup>91</sup>**

I - Introdução - animado e energético

II - Episódios – amplo

Refrão 1 (madeiras) / refrão 2 (flautas, nambu e cordas)

"casa de farinha" (violão) refrão 3 (sopros) "vou sonhar pra você vê..." (cordas e madeiras) caatinga (percussão) largo "planície" (voz)

fluente "danças (sopros e percussão) "o sertão vira mar" (cordas e sopros) refrão 4 (cordas) "boi aruá" (tubas e cordas) "reminiscências" e "o mar vira sertão" (toda orquestra)

III - Catarse - denso, andante, grandioso Cantiga do Boi Encantado (Elomar Figueira Mello)



### **Dos confins do Sertão<sup>92</sup>**

1. Parcelada
2. O Violêro
3. Campo Branco
4. O Pedido
5. Cantiga de Amigo
6. Função
7. Cantiga do Boi Encantado
8. Na Estrada das Areias de Ouro
9. Naninha
10. Noite de Santo Reis
11. Lôas Para O Justo



### **Concerto Sertanez<sup>93</sup>**

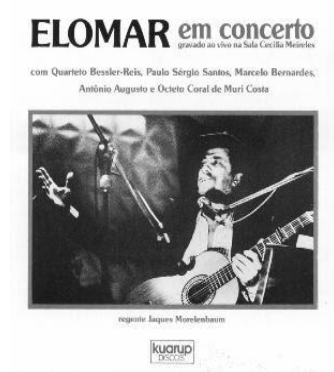
01. Violêro (Elomar F. Mello)
02. Jundiá (Xangai)
03. Suíte Nordestina (Luiz Gonzaga/H. Teixeira) – Harmonização de Turibio Santos
04. Campo Branco (Elomar F. Mello) – Elomar/J. Omar
05. Sons de Carrilhões (João Pernambuco) – Turibio Santos/J. Omar
06. Nas Asas do Zabelê/Matança (Augusto Jatobá) – Xangai
07. Ave Maria (Meditação de Gouno sobre Prelúdio de J. S. Bach) – Turibio Santos/Xangai

<sup>91</sup> O CD “Sertania”, editado na Europa e no Brasil, foi lançado em 1985 e resgata a canção *Boi Encantado*, lançado em “Cantoria 1” e que mais tarde também apareceria em “Dos Confins do Sertão” e em “Cantorias e Cantadores 2”. Se por um lado se espalhou na Suíça, por aqui sumiu quase que completamente e ficou no desconhecimento. O disco, embora não muito aceito nos idos dos anos 80, serviu de trilha sonora para o filme *Boi Aruá*, a destacar-se com a *Cantiga do Boi Encantado*. A canção de Elomar serve, então, como metáfora sonora para a longa-metragem de animação brasileira de Chico Liberato, que estreou em 1983 e que foi premiado pela Unesco.

<sup>92</sup> “Dos Confins do Sertão” foi lançado em 1986. Outro feito do compositor e cantor fora do país foi exatamente com esse CD, quando a gravadora Trikont da Alemanha Ocidental, investiu e publicou as composições em pleno festival do qual Elomar recebeu o *Prêmio Internacional de Música Ibero-Americana*.

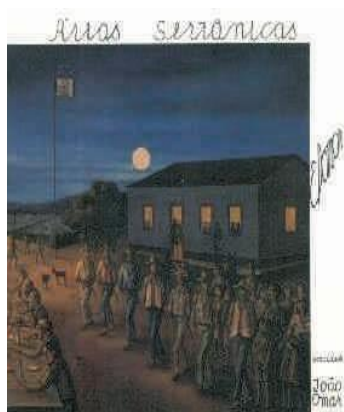
<sup>93</sup> “Concerto Sertanez” foi lançado em 1989. Abrilhantando o CD, trabalharam juntos: Elomar, Xangai, Turibio Santos e João Omar. Tais parcerias se apresentaram no Teatro Castro Alves nos dias 7, 8, 9 e 10 de janeiro de 1988 resultando em um CD ao vivo que contou ainda com a participação da sinfonia de Ernest Widmer (músico suíço, radicado na Bahia, estudioso do cancionário popular brasileiro e se emanando pela cultura folclórica).

08. Homenagem a Jackson (E. Ferreira/A Cavalcante/A Vianna/João do Valle/R. Cavalcante) Adapt.: Turíbio Santos – Turíbio Santos
09. Venenoso Segredo (Hélio Contreiras/Xangai/Capinam) – Xangai
10. Sertantífona – Balada do Filho Pródigo (Elomar F. Mello)
11. O Pidido (Elomar F. Mello) – Xangai



### **Elomar em Concerto**<sup>94</sup>

01. Parcelada – Violêro
02. Gabriela
03. Campo Branco
04. A meu Deus um Canto Novo
05. O peão na amarração
06. Incelença pro amor retirante
07. Balada do Filho Pródigo
08. Loa – Para orquestra e coro
09. Gratidão 10. Arrumação



### **Árias Sertânicas**<sup>95</sup>

01. Abertura
02. Dança da Fogueira
03. Patra Vêa do Sertão
04. Ária do Apartamento
05. A única esperança
06. Tão Tarde e Nem Sinal
07. A Leitura
08. Agora Sou Feliz
09. A Carta de Arrematação
10. A Terra qui Nós Pissui



### **Cantoria 3 Elomar Canto e Solo**<sup>96</sup>

01. A Donzela Tiadora
02. Canto de Guerreiro Mongoió
03. Ecos de Uma Estrofe de Abacuc
04. Corban
05. Calundú e Cacoré
06. Seresta Sertaneza
07. Cantiga do Estradar 08. Duvé Esse Chão Quêma Meus Pé
09. Faviela

<sup>94</sup> “Elomar em Concerto” foi gravado durante a reunião de músicos, vozes, coro e regência de Jacques Morelenbaum na sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro, durante um recital que reuniu grandes instrumentistas do local e amigos de Elomar em 1989.

<sup>95</sup> A obra “Árias Sertânicas” foi lançada em 1992 e remasterizada em 2005 por Luigi Hoffer. CD dedicado a árias e óperas, tendo como parceria de voz e violão do maestro e filho João Omar, que recitou *A Carta*, *O Retirante* e *Casa das Bonecas*.

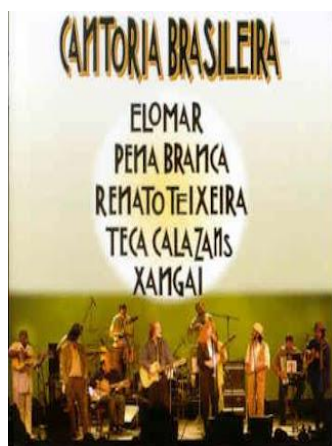
<sup>96</sup> O disco “Cantoria 3 Elomar Canto e Solo” foi lançado em 1995. A *Cantiga de Estradar* apareceu pela primeira vez em “Cartas Catingueiras”, Kuarup Discos.



### **Cantorias e Cantadores 2<sup>97</sup>**

01. O Cio da Terra (Chico Buarque/ Milton Nascimento)
02. Canto de Guerreiro Mongoió (Elomar)
03. Milonga de Sete Cidades (Vitor Ramil)
04. Gente que vem de Lisboa/Peixinhos do Mar (Tavinho Moura/ Fernando Brant/ Tavinho Moura/ Fernando Brant)
05. Vitória/Romance/Barcarola Final (Oi pá) (Teca Calazans)
06. Noite de São João (Vitor Ramil)
07. Parcelada, Violero (Elomar)
08. Vaca Estrela e Boi Fubá (Patativa do Assaré)
09. Causo Farrapo (Vitor Ramil)
10. Seresta Sertaneza (Elomar)
11. Moreninha (Modinha Imperial) (Teca Calazans)
12. Canto do Povo de um Lugar (Caetano Veloso)
13. Gaudério (Vitor Ramil)
14. Cantiga do Boi Encantado (Elomar)
15. A Estrada do Sertão (João Pernambuco/ Wilson Rodrigues/ Herminio Bello Carvalho)

### **Cantoria Brasileira<sup>98</sup>**

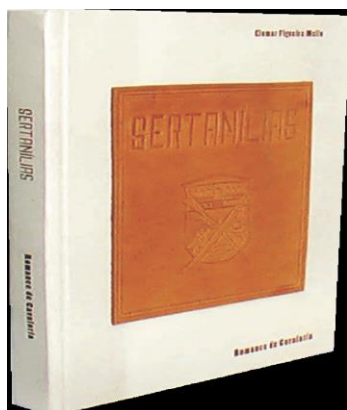


01. Luar do Sertão (Catulo da Paixão Cearense)
02. Campo Branco (Elomar)
03. O Pidido (Elomar)
04. Arrumação (Elomar)
05. O homem tem que ter mulher (Juraildes da Cruz)
06. Pequenina (Renato Teixeira)
07. Bebê (Hermeto Pascoal)
08. Cantiga (Caicó) (Teca Calazans/ Milton Nascimento/ Heitor Villa-Lobos)
09. Acauã (Sinhô)
10. Vaca Estrela e Boi Fubá (Patativa do Assaré)
11. Vazante (Chico Lobo)
12. Tropa (Chico Lobo)
13. Romaria (Renato Teixeira)
14. Balanceando (Seu Chico de Ubatuba)
15. Tocando em Frente (Renato Teixeira/ Almir Sater)
16. Canoeiro (Tradicional)
17. A vida do viajante (Hervé Cordovil/ Luiz Gonzaga)

<sup>97</sup> O "Cantorias e Cantadores 2" foi lançado em 2001, com participação de Vitor Ramil, Teca Calazans, Xavantinho e Pena Branca.

<sup>98</sup> O CD "Cantoria Brasileira" foi lançado em 2002 para comemorar os 25 anos da Kuarup Discos. Elomar, outros cantores e compositores amigos se juntaram a um espetáculo no Canecão e lotaram o espaço. Nesse CD, há a canção *Campo Branco*, estudada neste trabalho, que já apareceu em mais cinco trabalhos do compositor.

### Sertanílias: Romance de Cavalaria<sup>99</sup>



Pretendendo não mais lançar discos, Elomar tem se dedicado a escrever romances, vontade antiga de se dedicar à prosa literária. O arquiteto, poeta, trovador e cantador, nada afeito às fotografias e entrevistas, em 2008, aos 71 anos, lançou seu livro *Sertanílias: Romance de Cavalaria*, o primeiro de uma série de quatro romances em ambiente agreste, mas que atravessa o sertão físico e parte para o diálogo com as novelas de cavalaria da Idade Média, como já anuncia o título, trilhando o mundo mítico das memórias e uma imagem além da terra agreste, religião exacerbada e da cultura do sertanejo. A obra é um diferencial na literatura contemporânea não só pelo fato de seu protagonista vaqueiro ser um herói ao revés e ter leitura de cânones, não só da literatura brasileira como estrangeira; mas também, por nos revelar 28 ilustrações a grafite desenhadas pelo próprio Elomar.

É uma obra em prosa que dialoga sertão e Idade Média. Embora seja um texto em prosa, o mesmo aparece cheio de canções populares e de canções do próprio Elomar, o que acaba por evidenciar não só o dialogismo entre duas culturas distintas como também entre prosa e poesia.

<sup>99</sup> Além do caráter inovador já mencionado, devemos citar que o enredo é alternado ora pelas sagas de Sertano ora por entrevistas com Elomar (personagem-narrador). As entrevistas se dão como uma espécie de metalinguagem, já que em muitos pontos temos diálogos sobre a própria poética e o tipo de linguagem empregada na obra.



**ANEXO III<sup>100</sup>****IMAGENS DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO**

(Elomar entre a vida no campo & a arte de cantar e tocar)



<sup>100</sup> Todo o material deste anexo foi retirado do seguinte site: <http://www.elomar.com.br/> (Porteira Oficial de Elomar).

**ANEXO IV<sup>101</sup>****ALGUMAS PARCERIAS**

(Elomar e alguns companheiros de arte)



Com Xangai e Saulo Laranjeira



Com a Camerata Kaleidoscópio. (João Omar à “destra” e na “sinistra” Elena Rodrigues e José Ocello, velhos malungos)

---

<sup>101</sup> Todo o material deste anexo foi retirado dos seguintes sites:

<http://www.elomar.com.br/>

<http://www.revistabahiaemfoco.com.br/blog/archives/15488>

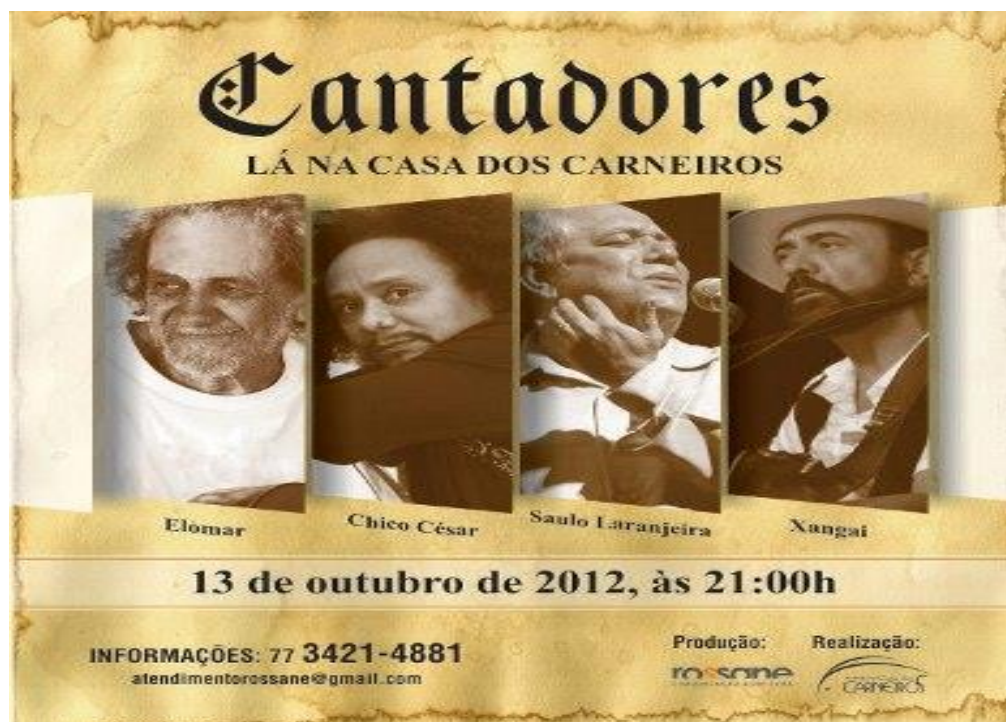
[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=n8k0-S5oJR8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=n8k0-S5oJR8)

<http://www.culturabrasil.com.br/playlists/elomar-o-canto-da-modernage-2>





Foto-Divulgação - Apresentação em vários Estados – Elomar e João Omar (2012 – 2013)



Elomar, Chico César, Saulo Laranjeiras e Xangai

## ANEXO V

### LÁ NA CASA DOS CARNEIROS

(Fotos tiradas no dia 27 de outubro de 2013)



Imagens feitas pela própria pesquisadora.





Imagens feitas pela própria pesquisadora.





Imagens feitas pela própria pesquisadora.





Imagens feitas pela própria pesquisadora.





Imagens feitas pelo fotógrafo Jocenilton Santos com a máquina da pesquisadora na ocasião em que ambos visitaram Elomar.





Imagens feitas pela própria pesquisadora.